СОВЕТСКОЕ ФОТО 8 87

ISSN 0371-4284
ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





ЮОЗАС БУДРАЙТИС
(ВИЛЬНЮС)
АКТЕРЫ Б. БАБКАУСКАС, Р. АДОМАЙТИС И Е. ПЛЕШКИТЕ



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ИЮЛЬ 1988

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 02738
сдано в набор 15.04.88 г.
подп. в печать 27.05.88 г.
формат $60 \times 90^1/_8$
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 1519
тираж 230 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129301, Москва, проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА
2 Ю. Кривоносов **Очерк об Учителе**
14 Н. Логинова **Хмурая педагогика**

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО
6 Н. Гладыш **Тонус студии**
32 **Фотоюниор**

ПУБЛИЦИСТ О **ФОТО**ПУБЛИЦИСТИКЕ
12 А. Афанасьев **Рядовой Тудоряну**

ФОТОПРОБЛЕМЫ
18 **Фотография и издательское дело**
22 **Давайте перестраиваться!**

ФОТОВЫСТАВКИ
20 П. Носов **Память о мастере**

ФОТОКОНКУРСЫ
24, 26 **«12 тем»**

ФОТОЮМОР
22 А. Житомирский **Добрые ножницы**

ФОТОТВОРЧЕСТВО
24 В. Кисунько **Невостребованный смысл реальности**
28 М. Алексеев **Каменные деревья**

ФОТОПОЧТА
25 **Читатель критикует, предлагает, спрашивает**

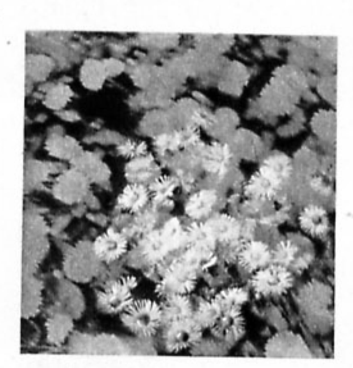
ФОТОНАСЛЕДИЕ
34 **Мастера новой школы**
В. Майорова **Альфред Стиглиц**
36 В. Павленко **Эдвард Стейхен**

ФОТОЧЕТВЕРГИ **«СФ»**
40 **Разговор начистоту**

ФОТОТЕХНИКА
42 **Конкурс «10000 технических идей»**
44 А. Баканов **Портрет в темной тональности**
45 А. Анисимов **Аккумуляторы для фототехники**

ИНТЕР**ФОТО**
46 **Лауреаты «Цейс-Практики»**
48 **Вдохновляет жизнь**

НА ОБЛОЖКЕ:



ГУНАР БИРКМАНИС
(РИГА)
В ТЕПЛОЙ ТОНАЛЬНОСТИ



ВАДИМ КРОХИН
(МОСКВА)
ГОРНЫЙ МОТИВ

Юрий Кривоносов **Очерк об Учителе**

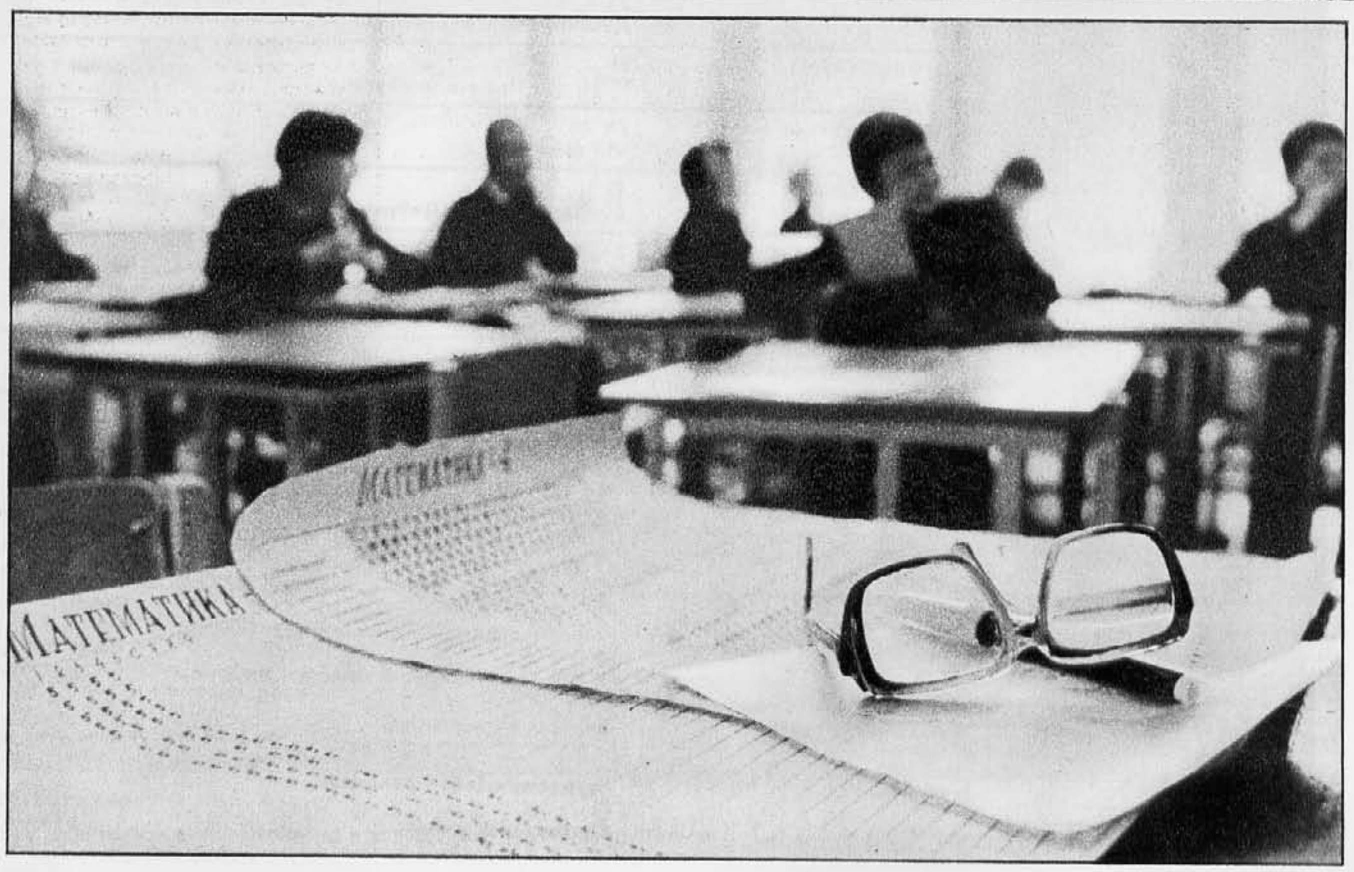




ФОТО **АЛЕКСАНДРА ЛЫСКИНА**

Виктор Федорович Шаталов — один из тех людей, которые готовили перестройку, сами в ней не нуждаясь. Может быть, кому-то такое утверждение покажется чересчур смелым, но это именно так: они либо раньше других поняли, как должен функционировать их «производственный участок», и вовремя перестроились, либо были правильно запрограммированы уже на пороге сознательной жизни, и выбить их из этой программы никому не удалось. Впрочем, вероятнее всего, секрет их «вписываемости» в практику современности заключается именно в том, что они не мыслят себя без каждодневной перестройки — этот процесс для них столь же естествен, как, скажем, обмен веществ в организме, без которого нет и самой жизни. Это ведь только наивные люди могут думать, что мы вот сейчас перестроимся, а дальше будем жить по накатанному — по идеальному, наконец-то заведенному порядку. Совершенству предела не поставишь, а стремление к нему требует постоянной перестройки. Столь же наивно было бы думать, что Шаталов плохо знает математику, раз к каждому занятию должен снова и снова готовиться...
Но как все это передать в фотографии? Вероятно, выхватив сюжеты из динамики бытия и в то же время не остановив движения. Задача непростая... Конечно, может возникнуть вопрос — а зачем, собственно, нужен фотоочерк об этом учителе, если и ТВ, и кино нам его не раз показывали? Дело в том, что у фотографии перед ними есть весьма серьезные преимущества — снимок не потеряется в череде впечатлений, как эпизод, промелькнувший на экране, он остается с нами практически навсегда, к нему можно возвращаться, рассматривая вновь и вновь, постигая его смысл, сообщенную им информацию. Правда, в кино и на телеэкране бегущее изображение можно остановить — это будет так называемый стоп-кадр. И, казалось бы, напечатай мы его на бумаге — получим тот же снимок... Тот, да не тот! Есть между ними принципиальная разница: как бы тщательно мы ни выбирали момент для «изготовления» стоп-кадра, он все равно будет носить случайный характер, потому что оператор снимал «поток жизни», мысля при этом именно целым эпизодом, а никак не одним конкретным моментом. Фоторепортер же, опираясь на законы своей профессии и на свой личный опыт, охотится именно за конкретным моментом и синтезирует в нем очень многое, начиная от своего представления об объекте или субъекте съемки, до весьма широких обобщений по поводу затронутой темы.
Какое отношение все это имеет к рассматриваемому нами

фотоочерку Александра Лыскина, повествующему об учителе Шаталове? Мне кажется, самое прямое. Каждый кадр тут сделан именно под таким углом зрения. Фотограф анализирует деятельность своего героя в каждой точке проходящего перед его взором отрезка времени и в какие-то моменты, исключительную важность которых определяет он сам и никто другой, нажимает на спуск своей камеры, чтобы в долю секунды свершился тот синтез, о котором мы говорили выше.

Сложность для автора здесь была двойная. Во-первых, многое о Шаталове людям уже известно, и как бы репортер не воспринимал его по-своему, у его героя есть определенные качества и свойства — так сказать, его объективная реальность,— с которыми столкнется любой человек, задумавший образно рассказать о его личности. И, во-вторых, фотокорреспондент агентства печати «Новости» Александр Лыскин — не новичок в фотожурналистике и, готовясь к работе над этой темой, не забывал о своих предшественниках и об их кадрах, многие из которых широко известны. Конечно, очень заманчиво было бы подняться с учителем и его подопечными на один из терриконов (на них они частенько восходят) и сделать эффектный кадр с восходящим или заходящим солнцем, но сюжет этот, увы, уже запечатлен и опубликован.

Выходы на природу с учениками — одно из любимых занятий учителя, причем это не только прогулки, но и действительно занятия — Шаталов все на свете умеет увидеть под углом математики и под этим же углом показать ребятам. Например, на вершине террикона, откуда виден как на ладони весь Донецк, он может обратить их внимание отнюдь не на ландшафт, а на инверсионный след пролетевшего самолета — и рассказать о нем интереснейшие вещи, которые застрянут у ребят в памяти на всю жизнь...

И Лыскин стал снимать в школе. Тут, на тесном плацдарме, фоторепортеру приходится решать очень сложную задачу — сначала разгадать, а потом и передать в снимке сложный механизм духовной деятельности, отличающей этого человека. Она проявляется во внешне порывистых движениях, какой-то особенно энергичной походке — жаль, ни одного кадра, передающего ее, Лыскин не сделал, но, как говорится, всего не снимешь. Нет в очерке и кадров, показывающих Шаталова на стадионе, где он со своей «паствой» каждый день занимается физической подготовкой: сила — фундамент для ума, и тут учитель тоже должен быть на высоте — дети слабаков не любят!

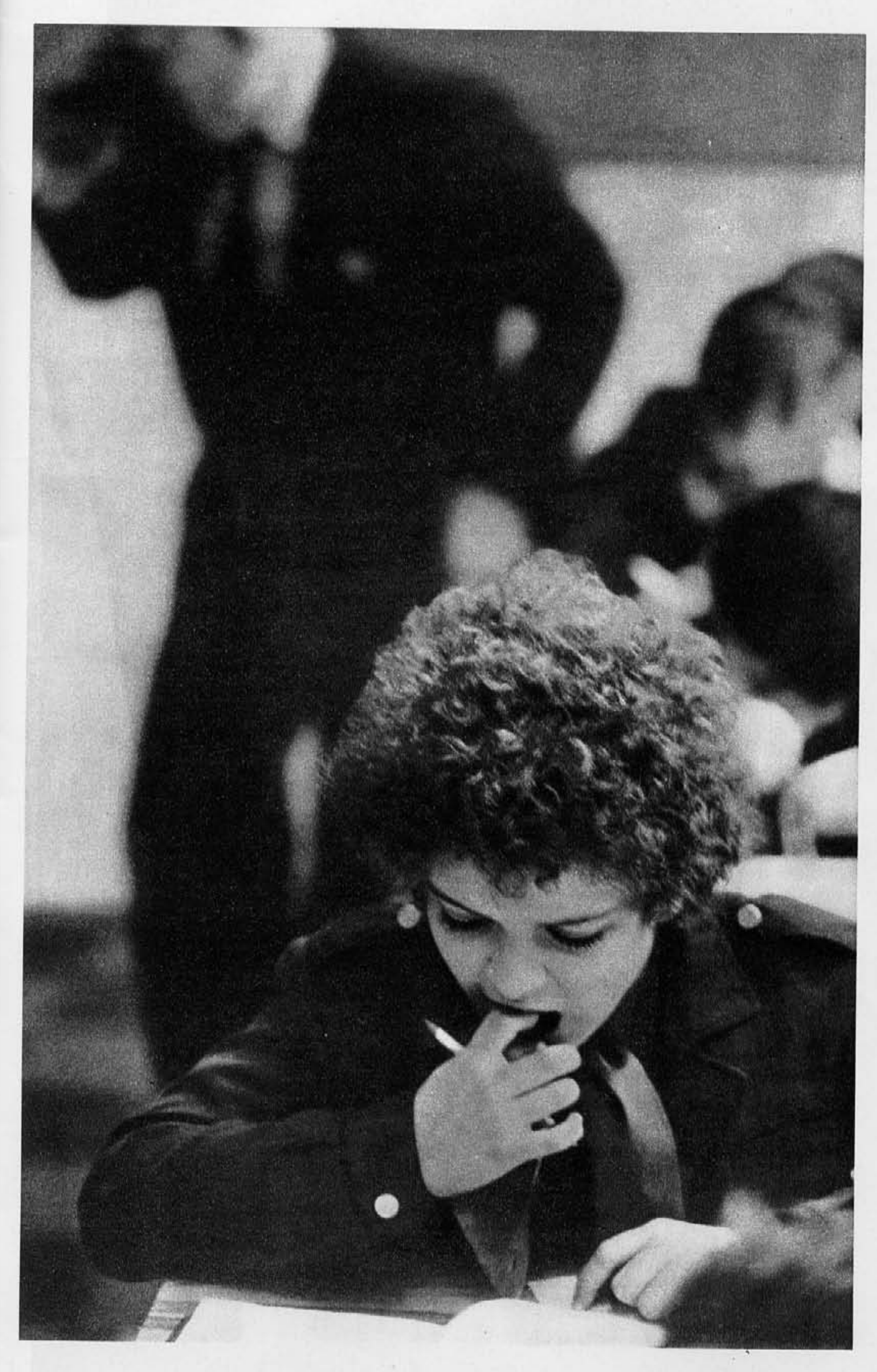
А как, например, передать на







снимке главный, по-видимому, его принцип: работать с каждым отдельным учеником — и обучая, и воспитывая личность, работать так, чтобы ученик не видел в нем ментора, общался с учителем на равных, не глядел снизу вверх. Для этого, вероятно, важно такое взаимное сближение, при котором ученик должен приближаться к учителю, а не наоборот, а учитель, в свою очередь, делать все, чтобы завтрашний хозяин страны с каждым днем поднимался все выше и выше по лестнице знания и самоутверждения. Думается, что это хорошо передает кадр, где Шаталов слушает ответ ученика. То, что последнего на снимке нет, значения не имеет, о нем нам говорит облик самого педагога — его сосредоточенность, явно ощущаемая умственная работа.



Помнится, во время встречи в Останкино Шаталов вот так же слушал своих оппонентов — взрослых и серьезных людей. Глядя на эти фотографии, начинаешь понимать, почему для учеников он — главный учитель, почему они так хорошо знают математику (практически не бывает случаев, чтобы кто-то из его выпускников не поступил в институт). Впрочем, будучи сам человеком всесторонне образованным, он прививает ребятам любовь не только к математике, но и к литературе, в частности к поэзии, а также к музыке и ко многим другим вещам, совершенно необходимым современному человеку. И все это делается без нажима и назидания, с естественностью и простотой, истоки которых лежат в любви учителя к своим ученикам и вообще к людям, потому что он и сам современный человек — такой, какими надлежит стать всем нам в процессе перестройки — и нынешней — революционной, и будущей — эволюционной. Ведь в конечном счете эволюция — это непрерывная перестройка в природе и в обществе, совершающаяся в нормальных условиях развития.

И, пожалуй, наиболее убедительным в материале Александра Лыскина мне показался тот оптимизм, которым он пронизан,— веришь, что будущее этих ребят будет озарено тем светом доброты и разума, что вливает в них сегодня этот надежный, добрый и разумный человек — их Учитель. Вглядываясь в лица школьников, в их неомраченные «казенной педагогикой» глаза, видишь — учатся они здесь с истинным удовольствием. Жаль, что не каждая школа может этим похвалиться. Видимо, кроме реформы нашей школе нужны еще и Шаталовы, и чем больше, тем лучше — ох, как много их нам понадобится!

Обо всем этом значительно убедительней иных статей и трактатов рассказывает нам фотоочерк Александра Лыскина.

ФОТО **АЛЕКСАНДРА ЛЫСКИНА**

Тонус студии

Фотостудии «Норильск» — три с небольшим года. Это не срок, если бы речь шла о любительском коллективе начинающих фотографов. Но «Норильск» объединил людей зрелых, имеющих за плечами десятилетия увлечения фотографией, участия в самодеятельности, наконец, работу в области прикладной фотографии. Многие из них — профессионалы, что позволило достаточно высоко поднять «планку» владения техническими приемами фотографии. Снять технически грамотно — это для них уже пройденный этап.

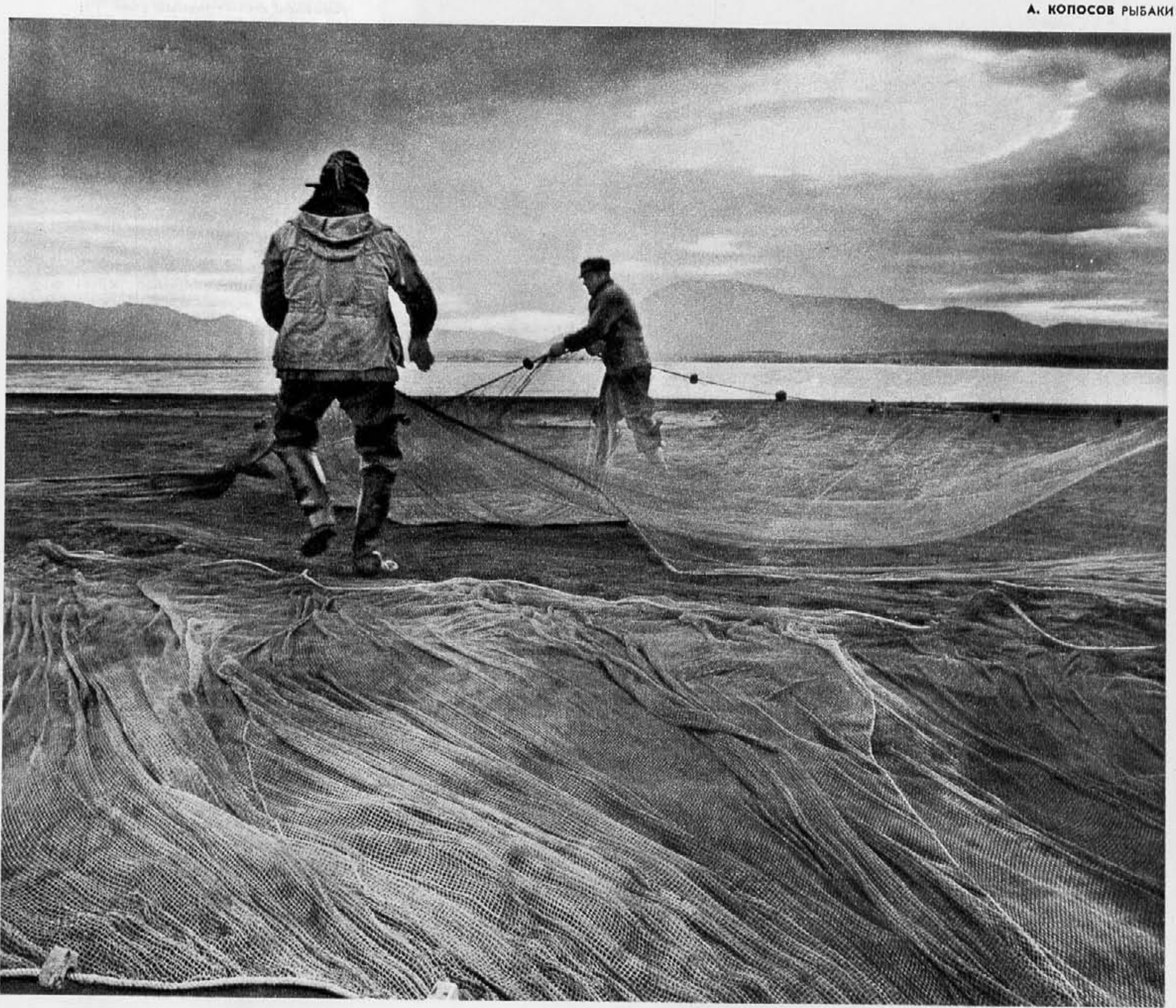
Итак, в 1984 году двенадцать человек организационно вычленились из любительского фотоклуба «69-я параллель» Дворца культуры и техники Норильского горно-металлургического комбината, одного из старейших фотообъединений города, и создали свою фотостудию.

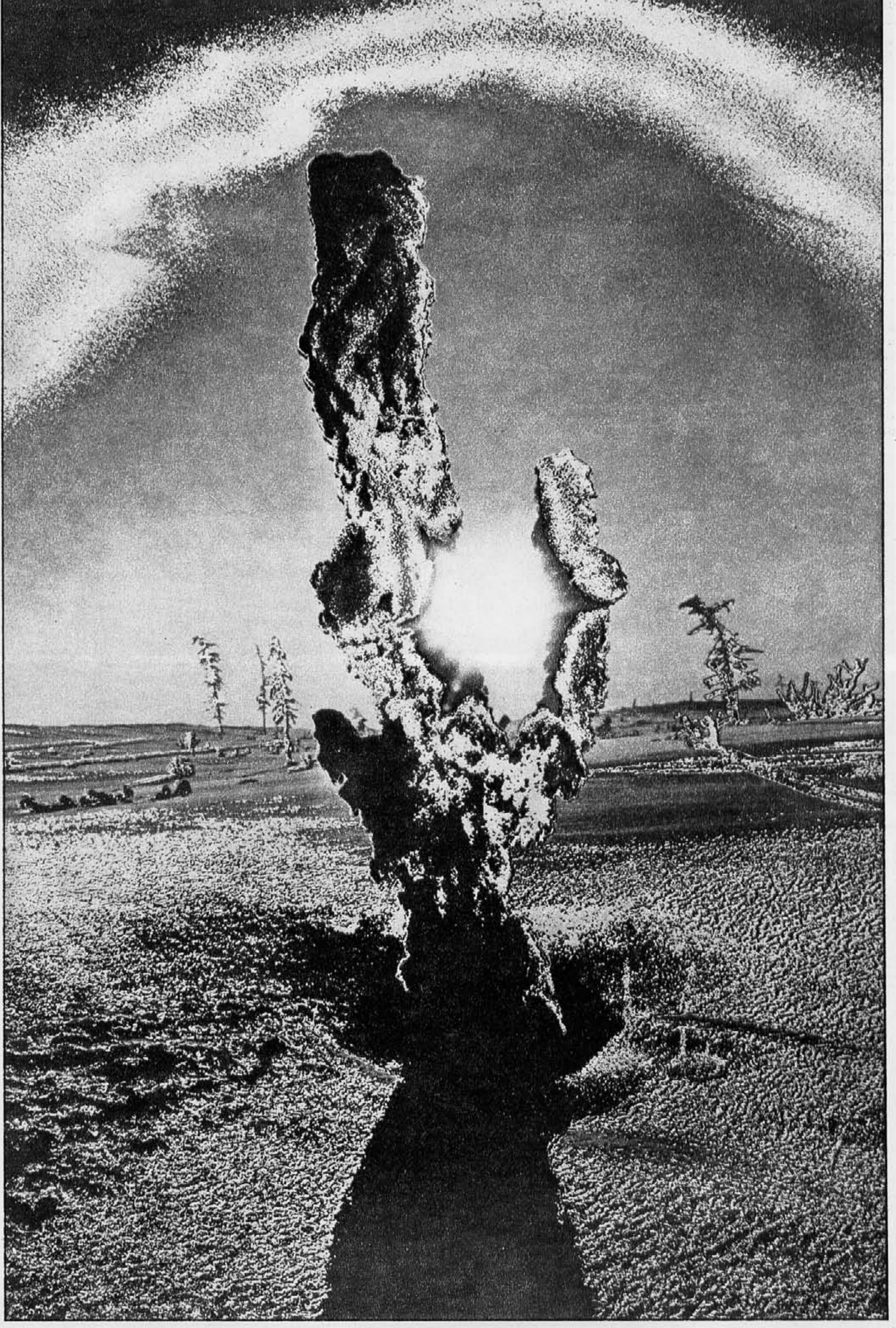
В понятии «любительский клуб», кроме всеми нами почитаемого энтузиазма, самоотверженности и бескорыстия, есть все-таки и некая горчинка, которая вносит в него однокоренное понятие «любительщина». А в нем чуть-чуть снижены критерии мастерства («Какой с нас спрос! Мы же любители!»), чуть-чуть завышены амбиции, болезненное самолюбие дилетантов. Вот с этими огрехами самодеятельности, на мой взгляд, успешно борется стройная система творческого процесса фотостудии «Норильск», которая ориентирует на планомерное, систематическое, с полной отдачей собственное творчество, а с другой стороны,— на строгое, беспристрастное и обязательное участие в обсуждении работ товарищей.

Организационно это выглядит так. Клубный день студии — четверг. В течение сезона каждый член студии обязан представить на общее обсуждение 20—30 своих новых снимков. Творческий отчет проходит два этапа: открытое обсуждение и тайное голосование, где каждая работа оценивается по десятибалльной системе. И если средний балл оказался ниже пяти, то отчет считается несостоявшимся. Правда, в студии такого еще не было, но отдельные работы, получившие негативные устные оценки и удручающе низкие баллы, в бюллетене голосования были, пожалуй, на каждом творческом отчете. Такая критика, здоровая и полезная, не позволяет автору почить на лаврах.

«Десятками» здесь не принято бросаться. Работы, получившие шесть-семь, редко — восемь баллов, считаются прошедшими на отчетную выставку студии, на традиционные краевые «Горизон-

А. КОПОСОВ РЫБАКИ





В. МАЛАХОВ — 50 °C

В. КАМЫШЕВ МЫ — КУЗНЕЦЫ

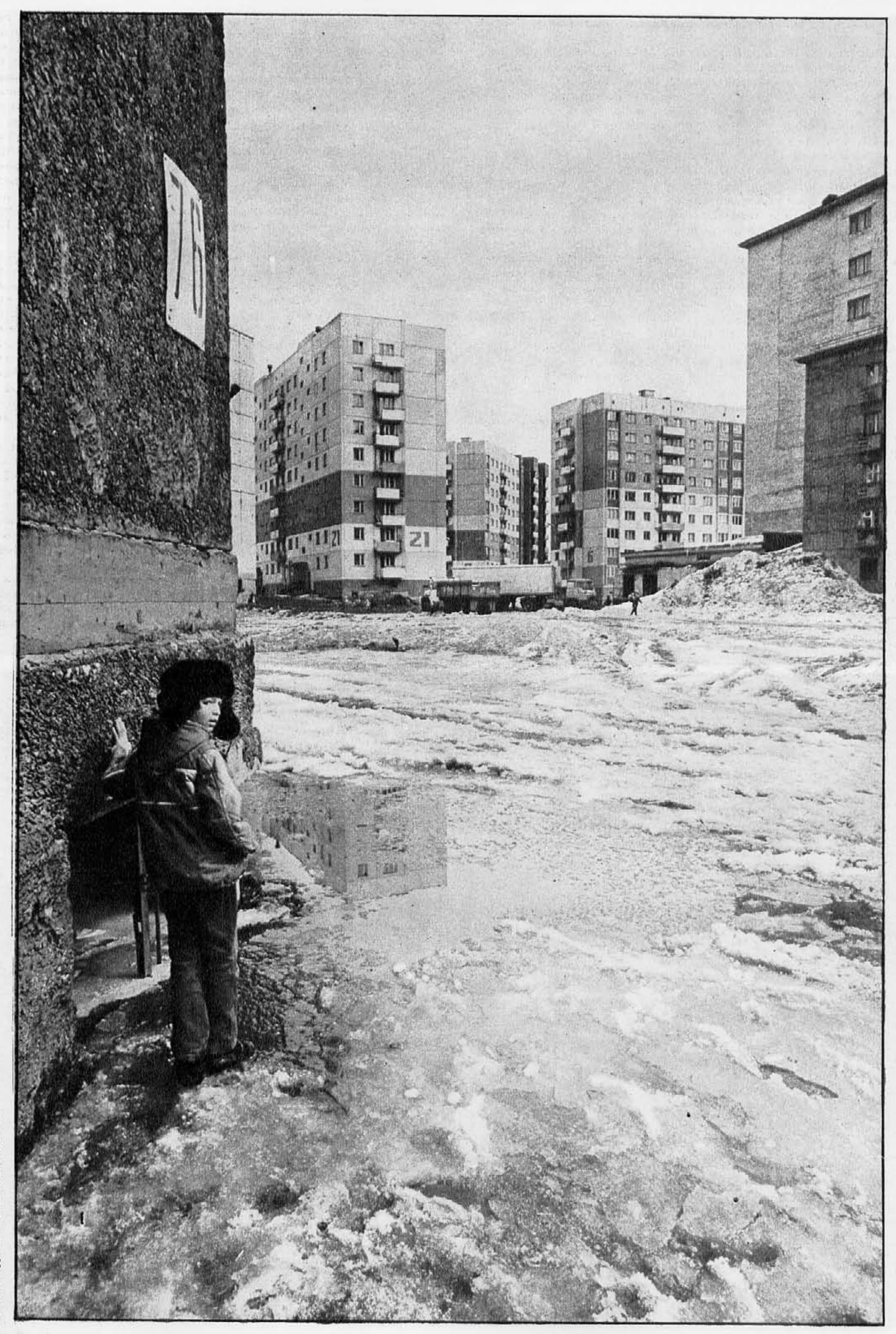


В. БОГДАНОВ ОПЕРАЦИЯ



А. АРЛЮКОВ ПУРГА

Е. ПОНОМАРЕВ НЕЗНАКОМКА



Б. НИКАНДРОВ ИЮНЬ В ЗАПОЛЯРЬЕ

А. КОЛОСОВ НОРИЛЬСКИЕ МИРАЖИ ▶

ты Красноярья», на всесоюзные и международные фотовыставки.
Что касается жанровых и тематических пристрастий студии, то и здесь видится тот же принципиально-демократический подход: не конгломерат «солистов», а ансамбль, каждый участник которого имеет «лица необщее выражение». Конкретно это выглядит так: если бегло взглянуть на одну из итоговых выставок студии, то мы увидим явное преобладание черно-белых работ, посвященных природе и людям Таймыра, Норильска. Тундра в разные времена года, строгая графика своеобразной нашей гидросферы, норильская индустрия и ее представители, город и горожане. Но если студиец работал в отпуске на материке — то в коллекции появляются и южные моря, и иные «города и веси». При явном господстве монохромии, практически всегда представлены цветные работы Александра Копосова. Высоко оцениваются работы Валерия Баркова и Алексея Арлюкова, демонстрирующие их интерес к разработке несколько абстрактных графических мотивов. Или философские монтажные работы Малахова... Оживленные дискуссии разгорелись вокруг весенней (1987 года) персональной выставки председателя совета студии Владимира Богданова, где были представлены репортажи о жизни маленького северного поселка, серия о роддоме, портреты и жанровые работы. Или такие «ударные» кадры Евгения Пономарева, как «По Родену», которые останавливают нас не актуальностью темы или интересно раскрытым характером, а какой-то особой внутренней своей музыкальностью, я бы даже сказала «джазовой инструментовкой».
Вокруг «костяка» студийцев формируется группа так называемых «гостей». Они имеют право принимать участие в открытом обсуждении работ (другое дело — голосование. Здесь участвуют только члены студии). Право гостя — просить студию рассмотреть свой первый творческий отчет (не менее 10 работ) в качестве вступительного, кандидатского. Затем, уже будучи кандидатом, надо активным участием в общественной жизни студии подтвердить серьезность своих намерений. И лишь отчет в будущем сезоне сделает кандидата полноправным членом студии. Такой путь всего за год проделал Е. Пономарев, сегодня один из самых перспективных авторов «Норильска».
Бывают в студии и гости другого рода, сами не снимающие, но так или иначе к творчеству причастные. Это — художники, журналисты, искусствоведы. Их приглашают на творческие отчеты, на отборочные комиссии, просто на чай. Свежесть взгляда человека со стороны помогает студийцам обнаружить некоторые штампы в своем творчестве, огрехи по части композиции, художественного вкуса. Такая творческая дискуссия, без снисходительности к «младшему брату», не позволяет расслабляться, подходить к оценке собственных работ со сниженными критериями. Тонус внутристудийной работы, разумеется, важен, но не столько сам по себе, сколько по тому резонансу, который дает встреча студии со зрителем, то есть выход творчества за студийные рамки. В этом смысле показательной для «Норильска» оказалась юбилейная совместная (живопись норильских художников и художественная фотография) городская выставка, посвященная 70-летию Октябрьской революции, которая открылась в Норильской городской картинной галерее. Мнение специалистов и простых зрителей совпало — залы, где разместились фотографии, несмотря на преобладание черно-белых, оказались живее, разнообразнее, интереснее потому, что там присутствовала жизнь в точно схваченных портретах, в «непричесанных» жанровых сценах, в городских, индустриальных и тундровых ландшафтах. Контакт со зрителем состоялся.
Так же, как юбилейная выставка показала неотгороженность авторов-студийцев от жизни, их граждански активный подход к дню сегодняшнему, так и атмосфера «четвергов» насыщена далеко не только благостными чаепитиями. Здесь вы можете стать участником горячего спора о состоянии эстетических вкусов публики и о том, как хорошо было бы влиять на нее посредством фотоискусства. Ведь каждая выставка рождает зрительский спрос на ту или иную работу, которую человек хотел бы приобрести, украсить ею свое жилище. Но нет пока у нас в Норильске такого механизма, который осуществлял бы постоянную живую связь творчества с интересами горожан, нет каналов, по которым искусство «перетекало» бы в быт, облагораживая его, посильно противостоя безвкусной халтуре.
Наверное, надо было бы коснуться и проблем, без которых не обходится жизнь ни одного творческого коллектива. Тут и проблемы «жилплощади» (студию приютила редакция газеты «Заполярная правда», дала ей и рабочую комнату, и фойе для выставок. Естественно, что большинство студийцев являются и нештатными авторами газеты), и проблемы пропаганды творчества, издания афиш и каталогов, и ряд других. Но в студии «Норильск» достаточно энергичных, контактных, предприимчивых людей, которые находят решения текущих оргвопросов.
Главное, чем живут сегодня студийцы,— это стремление к творческому росту, повседневная работа, сквозь которую каждый из них стремится увидеть и понять собственное назначение в этой жизни, стремится выразить средствами фотографии свое понимание красоты и правды.

Н. ГЛАДЫШ



Рядовой Тудоряну

Знакомый в общем-то сюжет, повторенный за сорок с лишним лет сотни раз, если не тысячи. Народ у нас любит сниматься. Делают это в деревнях охотно, как правило. Во всяком случае, без лишних рассуждений.
В серенький предпраздничный денек наденут они свои лучшие пиджаки с привинченными намертво орденами, надраят ваксой грубые ботинки, соберутся к сельсовету. А ожидая фотографа, потопчутся у порога на улице, пряча от порывистого ветра в темных и жилистых кулаках дымящиеся папироски.
А когда придет фотограф, двинутся послушно, куда скажут. Обычно съемка проходит у обелиска, у школы. Реже — на сельском кладбище... Все в этой группе узнаваемы. Впереди, понятно, рядовые. Руководство, солидно и скромно, во втором или третьем ряду. Вон там, на заднем плане, кажется, сельский учитель. Бригадиры и бухгалтеры, чабаны и виноградари... Рядовые и командиры — в войне и мире.
Одной, пожалуй, фигуры только не хватало в известном, отработанном сюжете. Посмотрите-ка вот на эту странную фигуру в первом ряду. Представьте себе, что ее на снимке нет. Изменилось что-нибудь? Изменилось. Снимок бы лишился колорита, изюминки. Хотя, собственно, дело не в снимке. В жизни. Кровь этого человека, фронтовика Антона Федоровича Тудоряну, а сегодня настоятеля сипотенской церкви протоиерея Антония (Каларашский район Молдавской ССР) — такого же красного цвета, что и у его земляков. И пролита эта кровь на той же войне и за ту же землю. Снимок бы лишился не только колорита. Снимок бы лишился правды. Потому что правда только тогда правда, когда она вся. Без подчисток.
Вдумаемся. А ведь и действительно на том месте, где идет сейчас под порывами холодного ветра человек в рясе, было своего рода белое пятно. Церковь отделена от государства, но разве отделены люди, подобные Тудоряну, от истории, от своего народа?
Загляните в кладовую собственной памяти. И, наверное, обнаружите малоизвестные в недавнем прошлом факты и детали. Вот священник встал на пороге своего храма и погиб, сражаясь с вошедшими в село фашистскими захватчиками. Вот другой священник обращается к прихожанам с просьбой пожертвовать на самолеты и танки.
Не забывая о той неоднозначной роли, которую играла церковь в истории России, не забудем и Куликово поле, например. Или позицию и вклад Русской православной церкви в годы Великой Отечественной.
Семинарист Кишиневской духовной семинарии Тудоряну вместе со своими земляками сражался за наше Отечество. Воевал семинарист в артиллерии. Под командованием маршала Рокоссовского, в составе 2-го Белорусского фронта освобождал Польшу. Участвовал в форсировании Вислы. Здесь был тяжело ранен. Рядовой Тудоряну награжден орденом Отечественной войны II степени, боевыми медалями.
Сегодня, в год 1000-летия крещения Руси, особенно важно вглядеться повнимательнее в нашу историю. Ведь это праздник не только религиозный. 1000-летие запечатлело трудное и героическое прошлое народа, его культуру, которая родилась не вчера... Важно это еще и потому, что нынче, в эпоху перестройки, формирования нового мышления — каждая светлая и разумная голова на счету: слишком велика вероятность ядерной катастрофы, и вклад каждого, кто искренен и честен в борьбе за безъядерный мир,— поистине неоценим. Этот вклад измеряется не только теми миллионами рублей, что жертвует церковь в Советский фонд мира.
В этом вкладе — общечеловеческая миссия мира, которую приняли на себя многие религиозные деятели планеты.
...Съемка закончилась. Легли цветы к подножию деревенского обелиска... Большинство из этих пожилых мужчин, наверное, не верят в бога. Но они веруют в память. Веруют в свою историю.
Вглядимся еще раз в скромный снимок. Место действия: село Сипотены. Время действия: один из дней уходящего Тысячелетия.

А. АФАНАСЬЕВ,
обозреватель газеты
«Комсомольская правда»



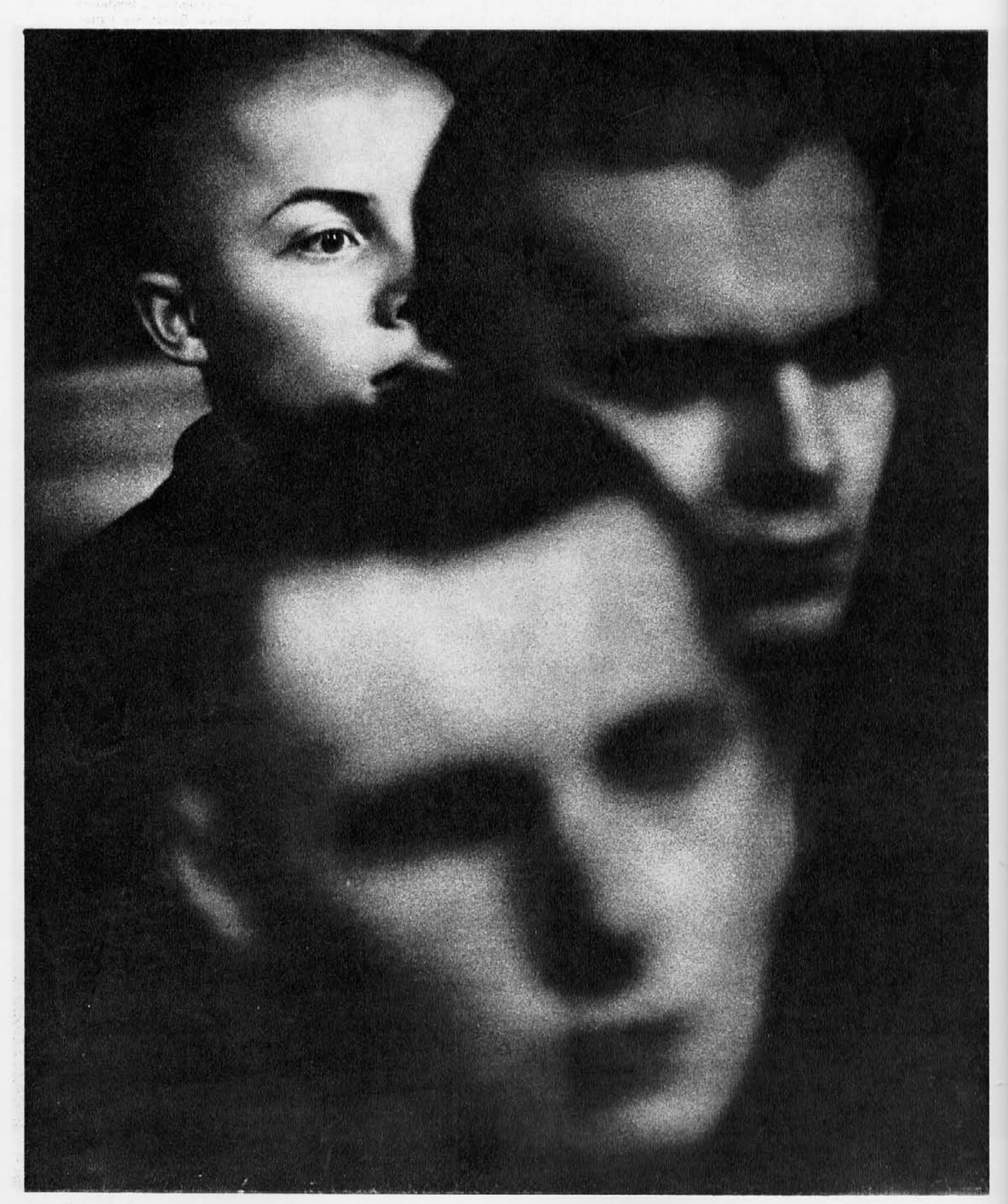
ФРОНТОВЫЕ ДРУЗЬЯ



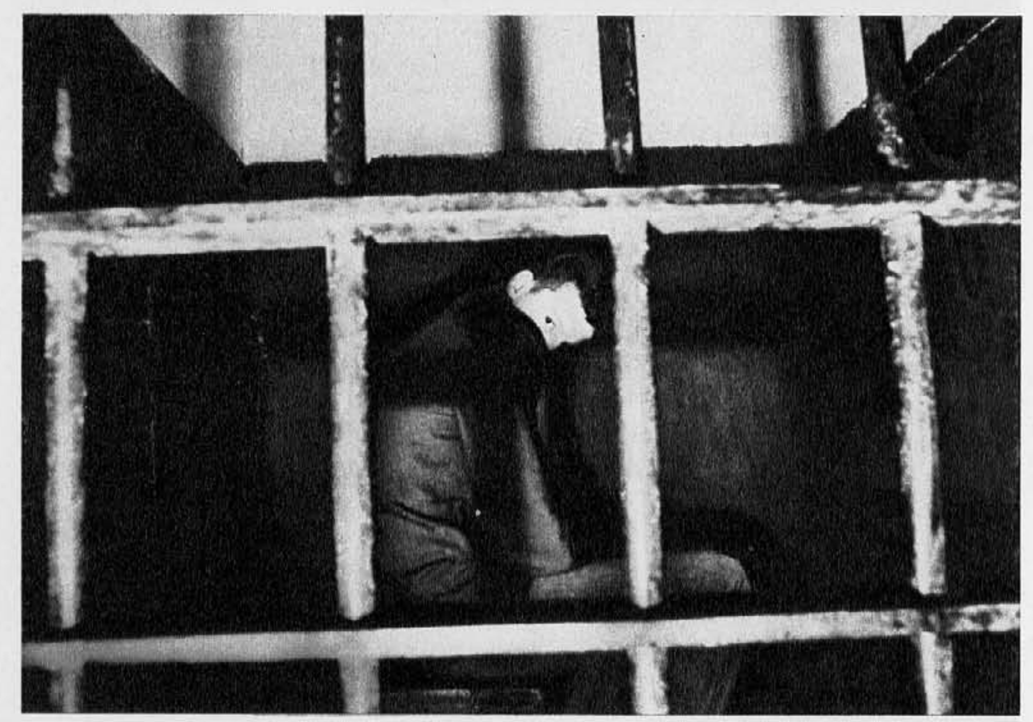
ФОТО **МИХАИЛА ПОТЫРНИКЕ**

Нинель Логинова **Хмурая педагогика**

Обозреватель «Литературной газеты»









«Наверное, все эти заведения похожи: глухой забор, вышки, а внутри — большие дома, словно казармы. И вот идут они в свете прожекторов. Строй слился в одну черную массу...» — такой текст сопровождает эти фотографии в журнале «Огонек». Далее мы узнаем, что в исправительном заведении для подростков — очень хорошая школа, и выпускники нередко поступают в вузы. И полковник Рогозин — начальник зоны — деловой человек, «не боится хлопот». И весь коллектив воспитателей здесь под стать начальнику: хочет пробудить добрые чувства в ребятах.

Эта информация чуть сглаживает впечатление от фотографий, хотя заноза и ожог в душе остаются: «строй слился в черную массу»... Черная масса кого? Подростков.

Между тем давно прошли времена, когда люди, тем более еще только растущие, воспринимались как масса. Сегодня принято их считать по одному. Каждого в отдельности.

Два журналиста входят в зону. У одного в руках блокнот, у другого — фотокамера. Первый беседует со служащими, читает школьные сочинения воспитанников, второй только смотрит. А потом мы получаем из журнала две разные информации с одной и той же страницы: одна — «услышанная», другая — «увиденная». Как читатель я верю второму из журналистов — Игорю Гаврилову, человеку с фотокамерой. Ни он, ни она меня не обманывают.

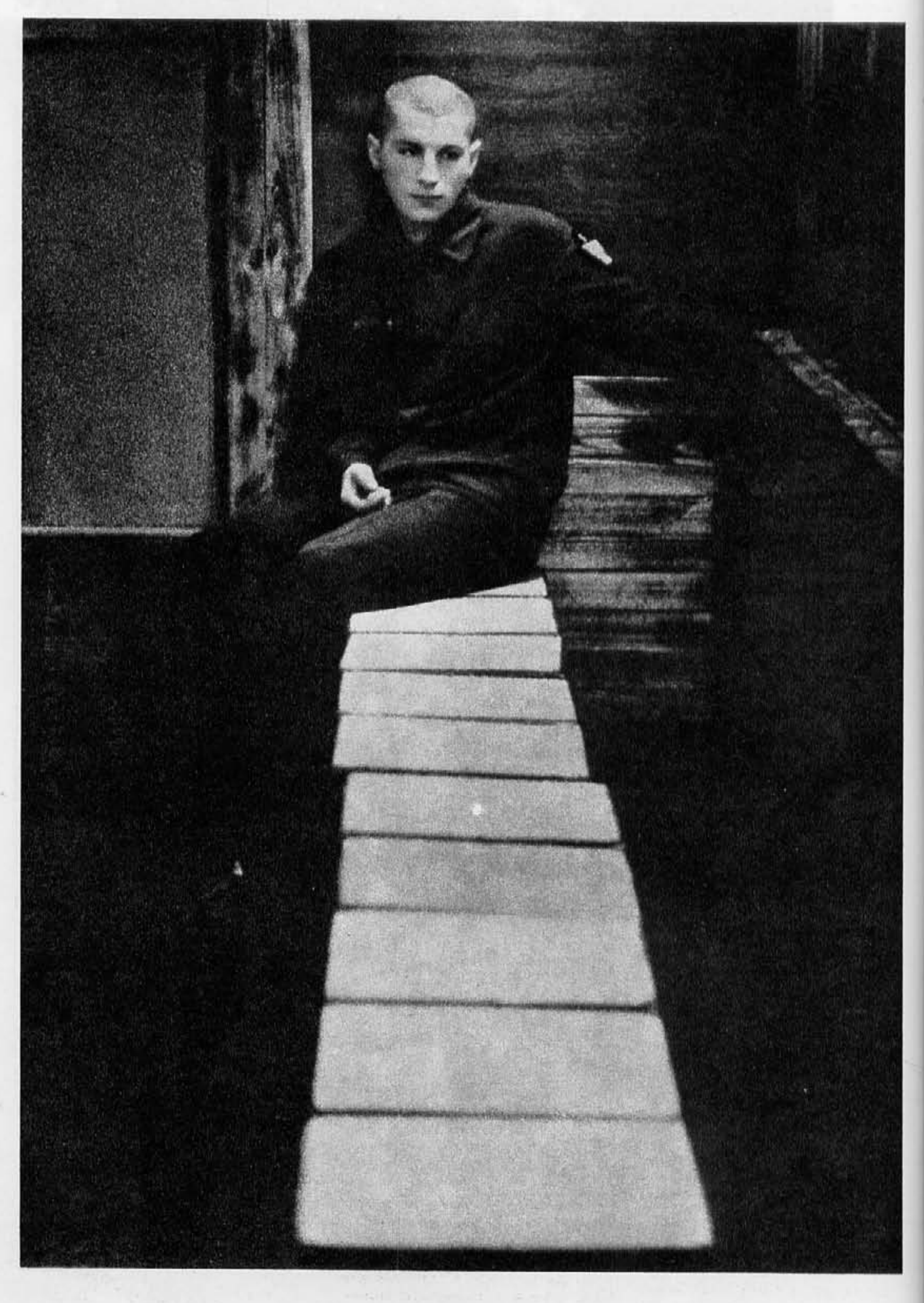
Воспитатели хотят «пробудить добрые чувства» у ребят? А почему ребята в рваных ватниках? Почему стриженые? Почему в казарме голые стены? А в столовой — алюминиевая посуда? Куда они несут кирпичи? Здесь лечат трудом или наказывают работой? Здесь мстят за прошлые дела или воспитывают больных и изуродованных?

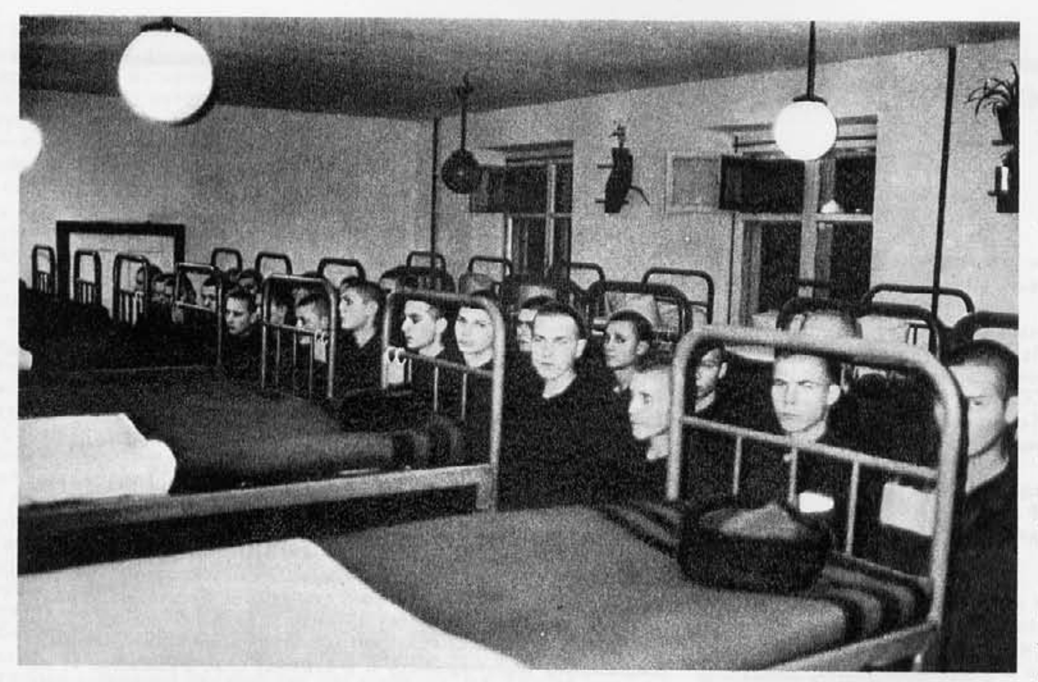
Текст говорит одно, фотокамера — другое.

Мне приходилось бывать в колониях — и взрослых, и подростковых, и для мальчиков, и для девочек. Основное впечатление от большинства этих заведений (что вспоминаешь тотчас при слове «колония») — пустырь и запах хлорки. Нет, потом, обойдя все закоулки двора и помещений, увидишь и некое подобие стадиона, и школьные парты, и оборудованные мастерские. Но первое впечатление — казенная пустота. Помню замечательного директора спецшколы для педагогически запущенных подростков-девочек Анато-

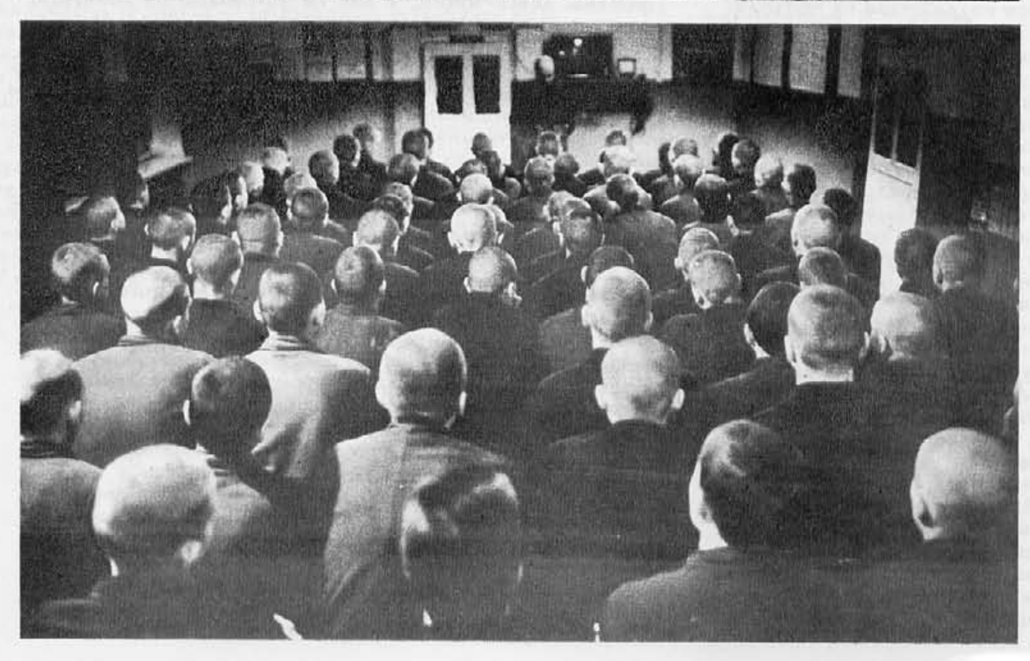
ФОТО ИГОРЯ ГАВРИЛОВА

лия Васильевича Соловьева. «Назначили меня, приезжаю, делаю обход,— рассказывал он мне,— и что вижу в мастерской? Сидят девочки за длинными столами и шьют... черные робы для заключенных! Ух, разозлился я! Готов был сгрести эту грубую продукцию в охапку, поехать и швырнуть в физиономию дуракам-чиновникам от «исправительной педагогики». Зачем они собрали в одно место малолетних бродяжек, воровок и проституток? Чтобы мучить их дальше? Чтобы издеваться над ними? Но ведь я успел прочитать их личные дела: они уже наказаны жизнью! Может быть, хватит уж их запугивать и издеваться над ними? Они уже всякое повидали, нам и не снилось такое... В общем, собрал я эти робы, отвез в район, потребовал самую веселую и нежную продукцию для шитья, долго меня не могли понять, ругались, бровки хмурили. А посмотрите, сейчас что они шьют!»
Они шили детские распашонки из фланели, шили себе летние сарафаны и куртки для малышей, и вся мастерская пестрела разноцветной материей. А вся территория являла собой парк и фруктовый сад, цветники и огороды, чтобы свежие овощи, зелень и фрукты были в рационе круглый год. А кружков сколько было в этом заведении! А праздников! А диспутов и вечеров! А ежедневного спорта и соревнований! Вот так Соловьев лечил души и выправлял искореженные характеры.
Ему грозили наказанием, если будет удерживать детей хоть на день дольше срока. «А куда они вернутся, об этом никто не думает»,— говорил он, показывая мне матерные письма от родни и дружков.
Вскоре он умер, сердце однажды не выдержало. Из-за забора его школы стали приходить плохие вести...
В журнале не указан адрес того заведения, где Игорь Гаврилов сделал свои снимки, и автор не делился со мной впечатлениями, не вошедшими в текст. Но у читателя есть глаза, и он видит «за кадром» то, что не вошло в него.
Я вижу, что «действующие лица» на фотографиях не подобраны, а выразительность этих лиц схвачена в жизни. Вижу, что кадр «не поставлен», не срепетирован, а опять-таки «выхвачен» глазом фотографа. Более того, я вижу, что за человек сам фотограф. Ему больно, он сострадает, он чем-то неясным раздражен, его что-то не устраивает в нынешней жизни ребят.
«Да,— сказал коллега, уви-









девший фотографии на моем столе,— жалко этих ребятишек, но не дай бог с кем-нибудь из них встретиться в темном дворе без свидетелей».
Эта фраза точна, хотя мысль и банальна. Она точна в том смысле, о котором я уже сказала: ребята — «преступники», и потому им надо дать лом в руки и пусть долбят мерзлую землю. В этом огульном и примитивном подходе и заключена ошибка. Ведь эта «черная масса» состоит из непохожих друг на друга людей: дерзкий и хитрый, а рядом с ним больной, которого бесполезно исправлять, а надо терпеливо и грамотно лечить, а рядом — добрый и слабовольный, попавший в беду, а рядом — сильный и твердый характером, но еле выживший в экстраординарных обстоятельствах, многократно унижаемый и т. д. Здесь и лидер преступления, и изобретатель его, и исполнитель, у которого могло обмирать сердце от жалости к жертве и от страха перед лидером; и совсем безвинный, которого заставили встать на стреме; и больной эпилепсией с тягостными ощущениями накануне приступа, которые иногда толкают его на криминальные действия; и умственно отсталый, который выслеживает и снимает «меховую шапку», не беря во внимание ее владельца; и прочие разные. Судебная психиатрия все еще грубо делит их на «вменяемых» и «не...» Как это показать на снимке? Фотоаппарат — не рентген, и важно, чтобы такие репортажи сопровождались «понимающим» текстом.
Психология криминального поведения все еще тешится диссертациями, не оказывая влияния на практику. Юристы с трибун пугают друг друга ростом рецидива среди подростков, прошедших колонию. Я видела юридические выкладки на тему полной «бесполезности» нынешних мер перевоспитания в колониях, требования к медикам немедленно включиться в разработку специального лечения для воспитанников с психическими аномалиями, а также официальные ответы медиков, из которых следовало, что им не до того, что еще много проблем с лечением законопослушных...
Вряд ли Игорь Гаврилов знал обо всем этом, когда переступал порог колонии со своей фотокамерой. Но у него зоркий глаз и острое чувство социального непорядка, которое заставило его нажимать на спуск камеры в нужные моменты.



Фотография и издательское дело

В Вильнюсе состоялся пленум Общества фотоискусства Литовской ССР, посвященный теме «Фотография и издательское дело».
В работе пленума приняли участие заведующий отделом культуры ЦК КП Литвы Ю. Палецкис, главный редактор издательства «Минтис» Е. Юшкис, заместитель председателя Госкомиздата Литовской ССР П. Домионайтис, ведущий редактор отдела периодики Госкомиздата СССР А. Азбарский, заместитель главного редактора издательства «Планета» Н. Пояркина.
С докладом выступил **председатель правления Общества фотоискусства Литовской ССР А. Суткус.**
Ниже публикуется краткое изложение доклада.

Сегодня мы, фотографы, как и весь советский народ, активно участвуем в процессе перестройки, ищем в ней опору. Не надо забывать о том, что художник должен не только перестроиться сам, но и помочь обществу активизировать его духовную жизнь.
Поэтому руководство нашей творческой организации и выносит на обсуждение ситуацию, сложившуюся в республике с фотографическими изданиями, которые могут и должны продлить сроки существования фотографических произведений литовских фотомастеров.
Фотографические альбомы, книги — прекрасное средство для налаживания контактов фотографии со зрителем. Они не залеживаются на полках книжных магазинов нашей страны, социалистических и других зарубежных стран.
Литва, пожалуй, единственная республика, которая может гордиться последовательным изданием фотоальбомов, и прежде всего альманахов литовской фотографии.
Насколько реально они отражают процесс развития нашей фотографии? Цель наших альманахов ясна — представить живую жизнь фотографии, познакомить зрителя с новыми авторами, число которых растет. Если в шестом издании альманаха было шестьдесят авторов, то в седьмом и восьмом — свыше восьмидесяти. Однако объем альманаха, к сожалению, не увеличивается.
В прошлом году появились два запоздалых (№ 7, 8)) фотографических альманаха. Самое печальное, что даже после того, как некоторые административные работники, проводившие жесткую регламентацию содержания седьмого выпуска, успели сменить свои рабочие места, результат их деятельности для нас и всех тех, кто интересуется литовской фотографией, остался. В издание проникла часть снимков, не представляющих художественной ценности.
Восьмой альманах был обновлен введением исторического раздела. В нем помещены фотографии, которые сегодня стали печататься, экспонироваться на выставках и, таким образом, оказывать определенное воздействие на проходящие в наше время процессы. Это факт отрадный.
Подготовка каждого альманаха являет собой сложную, нередко конфликтную по своему характеру работу составителя, редколлегии, представителей издательства и художников. Наверное, целесообразно, чтобы Общество фотоискусства могло самостоятельно готовить альманахи литовской фотографии. Следовало бы подумать и о том, целесообразен ли алфавитный принцип составления альманаха, считавшийся в свое время прогрессивным. Может быть, теперь, располагая значительно большим количеством авторов, чем прежде, мы могли бы отдать предпочтение другим принципам: распределению работ по стилям, жанрам, отдельному представлению молодых авторов. Возможны введения не только исторических разделов, но и прикладной, рекламной, бытовой фотографии.
Немало выпускается в Литве и персональных фотоальбомов. Это книги Р. Ракаускаса, А. Кунчюса, М. Баранаускаса, Р. Дихавичюса, Х. Левинаса. Однако при ограниченных полиграфических возможностях, когда не передается игра фактур, тонкости светотени, ценность книг снижается.
Некоторые наши фотографы издаются за рубежом. В ГДР недавно издана монография В. Бутырина, в Великобритании — А. Мацияускаса. В ГДР и ЧССР готовятся коллективные книги наших авторов. Однако и здесь имеются проблемы. Складывается парадоксальная ситуация — вероятно, мы не сможем приобрести даже собственные альбомы, изданные за рубежом, поскольку «Международная книга» не соглашается на их закупку. Такое положение, когда новое руководство этой организации не соблюдает ранее принятые договоренности и обязательства, не должно считаться нормальным. «Международная книга» охотно закупает за рубежом многие популярные издания, а для фотоальбомов такой возможности не находит. Это связывает по рукам многих зарубежных издателей, которые хотели бы намного большими тиражами публиковать фотографии наших авторов.
Думается, мы пока довольствуемся весьма узкой тематикой фотографических книг. В этом виноваты не только издательства. Подготовка фотографического издания — дело не простое. Наличия большого количества хороших фотографий еще недостаточно. Очень многое зависит от творческого замысла, концепции книги. Например, в альбомах А. Кунчюса «Виды старого Вильнюса» и «Встречи» явственно ощущается авторская концепция. Мы благодарны как автору, так и издательству «Минтис» за фотоальбом Р. Дихавичюса «Цветы среди цветов». Эта книга завоевала сенсационную популярность и в стране, и за рубежом. И не только из-за жанра акта, который у нас мало пропагандируется, но и потому, что фотоальбом являет собой стройную изобразительную и содержательную систему. Нередко при подготовке материала для альбома фотограф как бы теряет уверенность в себе, пытается угодить издательству. Таким образом, авторская концепция сводится на нет, даже если она и имелась. Нередко художник книги не столько стремится выявить замысел автора, сколько навязывает ему собственное восприятие. А если еще и работники издательства приложат руку, то получится, как говорит народная мудрость, что «у семи нянек дитя без глазу».
Издательство «Минтис» немало потрудилось над выпуском видовых альбомов о Литве. Чаще всего на основе концепции составителя отбирались работы разных авторов, однако такой вариант не всегда оказывался лучшим. Следовало бы чаще использовать съемку одного фотографа или хотя бы отдавать целые разделы определенным авторам. Это способствовало бы соблюдению стилистической целостности, сохранению индивидуального почерка. Нынешние альбомы ориентированы на общепринятые стереотипы, на якобы существующую в них потребность. Когда в альбом включается всего по нескольку работ авторов, снижается и чувство ответственности каждого из них. Нередко фотографы не учитывают своеобразия самой натуры, не ставят перед собой высоких требований, снимают объекты с тех же точек, с которых кто-то и прежде неплохо снимал.
Фотографы мало работают на цветных позитивных материалах, поскольку они дефицитны. Только свежие пленки «Орвохром» могут обеспечить необходимое для полиграфии качество, но снимать на них можно лишь при солнечном свете.
Проблем здесь много. У нас не устраиваются конкурсы диапозитивов, не пользуются популярностью программы слайдов. Следовало бы организовать в Обществе секцию цветной фотографии, которая более активно занималась бы решением данных вопросов. Кстати, к их решению должны были бы присоединиться и издательства. А то складывается странная ситуация. Экспериментальная лаборатория издательства «Вага» на валюту приобрела проявочные машины, с помощью которых невозможно проявлять фотопленки ни производства СССР, ни социалистических стран. И это в то время, когда пленки фирм «Кодак» или «Агфа» мы не получаем.
Эти вопросы, кстати, затрагивались в письме, адресованном редакции журнала «Советское фото», президента фирмы «Ампако» Гилберта Ван Гилса.
Никто не обучает фотографов анализу психологического и эмоционального воздействия цвета на изображаемый камерой объект. Каждый учится этому самостоятельно и в итоге очень немногим удается управлять цветом, воспитывать в себе «цветовое мышление». Цветной фотоальбом, как и любое другое издание, должен отражать, прежде всего, авторскую творческую индивидуальность.
Начинает утверждаться и жанр научно-художественной книги. Группа наших авторов, делающая альбомы о природе Советского Союза, добилась великолепных результатов, благодаря научному знанию материала съемки и профессиональной фотографической подготовке. Одна лишь информативность изданий читателей уже не удовлетворяет. Им нужны произведения визуально гармоничные, эстети-

чески выразительные, цельные. Именно такие книги охотно выпускают как наши, так и зарубежные издательства. Мы плохо знаем историю нашей фотографии, а это — не только собственно история фотографии, но и история нашей культуры. Эстонцы, латыши издали прекрасные книги исторической фотографии, а мы топчемся на месте, хотя все осознаем необходимость этой работы.
Общество фотоискусства проводит целенаправленную политику в области подъема уровня фотографии. Мы прилагаем усилия к тому, чтобы поддержать необходимую атмосферу терпимости по отношению к различным стилям и направлениям в фотографии. Но с нашей фотокритикой дела обстоят печально. Можем порадоваться только изданиям, подготовленным авторами из других союзных республик. Не под силу нам оказывается даже проведение обсуждений серьезных изданий с выступлениями работников издательств, фотографов, представителей других искусств. Ощущается нехватка специалистов-фотокритиков.
Надо более последовательно, систематично представлять отдельных авторов в периодических изданиях. Более тесное сотрудничество редакций с Обществом способствовало бы предотвращению случайных публикаций. Хотя современную печать и книжные издательства нельзя представить себе без фотографии, специалистов с профессиональной фотографической подготовкой нет ни в одном издательстве и редакции.
Возрастает и потребность в фотorекламе. Реклама немыслима без обучения фотографов в высшем учебном заведении. Во многих странах мира преподавание фотографии ведется уже в течение нескольких десятилетий, а в Японии ее можно изучать в любом университете. Пока что достигнуто лишь соглашение о посылке в будущем году двух человек на учебу за границу.
Имеется и еще одна сторона отношений между фотографами и издателями. Это — вопрос уравниловки в гонораре. Вознаграждение как за хорошую, так и за плохую работу одинаково. Одна и та же оплата за снимок, напечатанный как в газете, так и в альбоме. Но главное — платят одинаково мало. На этом выигрывает средний, но пробивной фотограф, который почти весь отснятый материал пускает в дело. Профессионал высокого уровня за день делает двa-три хороших кадра и для того, чтобы добиться нужного качества, расходует много фотоматериалов.
Возможности для решения этой назревшей проблемы должны быть использованы. Например, писатели добились того, что была создана рабочая комиссия по усовершенствованию законодательства об авторских правах. По предложению Союза писателей СССР, в распорядок работы комиссии включены и вопросы о гонораре. К сожалению, никто не защищает интересы фотографов, хотя они находятся в еще худшем положении. Фотограф, в отличие от писателя, должен вкладывать в готовящуюся книгу собственные немалые деньги, которые полученный гонорар едва возмещает; издание фотографической книги у нас пока является только делом престижа.
Наша цель, как минимум, добиться устранения абсурдной разницы между расценками, по которым одну и ту же работу оплачивают министерство культуры и издательства. В настоящее время цена фотографии в издательстве ниже в 4—6 раз. Вторая наша забота такая же, как и у писателей — отменить уменьшение гонораров при повторном печатании работы. И третье — необходимо установить прямую зависимость гонорара от тиража издания.
...Правительство республики оказало нам поддержку во время создания Общества 19 лет назад. Правильность этого решения была подтверждена и тем, что уже в первый год перестройки по нашему примеру, по нашей модели стали создаваться Общества в других республиках и регионах страны. Мы просим соответствующие инстанции и на этот раз проявить проницательность и своевременно принять решения по нашим проблемам.
Дух революционной перестройки все явственнее ощущается в средствах массовой информации, литературе, искусстве. Не хотелось бы отставать и нам.

Московский вернисаж В. Бутырина



Журнал «Юность» долго «охотился» за выставкой фотокомпозиций Виталия Бутырина и, наконец, 160 его лучших фотографий украсили помещение редакции. Широко известные, побывавшие на многих зарубежных фотосалонах работы крупнейшего советского мастера фотомонтажа приобретены Львовским музеем фотографии, и выставка в редакции «Юности» — последняя для этой коллекции.
Мастер поделился с собравшимися своими планами, и традиционный вернисаж превратился в разговор о проблемах искусства фотомонтажа, о будущих работах Виталия Бутырина.

На снимках — Станиславский

В Ленинградском Дворце театральных деятелей прошла фотовыставка «К. С. Станиславский и театральный Санкт-Петербург — Петроград — Ленинград». Она познакомила с документами и материалами, говорящими о выступлениях Московского Художественного театра на берегах Невы. В экспозицию вошли фотографии сцен из спектаклей, портреты Станиславского в ролях. Представлены также снимки, отражающие совместные творческие искания соратников Станиславского и деятелей искусств Петербурга, Ленинграда.

«В гостях у золотого теленка»

Так называется выставка юмористической фотографии, которую народная студия «Армавир» показала в выставочном зале Всесоюзного центра фотожурналистики. Уже несколько лет клуб собирает юмористические фотографии. Сто шестьдесят работ любителей и профессионалов из многих городов нашей страны и ряда зарубежных стран дали посетителям выставки представление о том, каким оружием сатиры и юмора может быть фотокамера.

О. ПОГОСОВА

«Фотобашне» — 15 лет

Таллинская фотогалерея в старинной башне «Кек-инде-Кёк» отметила свое пятнадцатилетие. За эти годы в галерее экспонировалось множество фотоколлекций как эстонских мастеров, так и фотографов из разных городов Советского Союза и из-за рубежа. Свой юбилей «фотобашня» отпраздновала выставкой из галереи «Блю Скай» (США).



Сезон 1988 года галерея открыла экспозицией «Обнаженная натура», которой фотокружок «О» отметил вторую годовщину своего существования. Выставка имела большой успех, передача о ней была показана по эстонскому телевидению.

П. ТООМИНГ

НА СНИМКАХ:

ВИТАЛИЙ БУТЫРИН И ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ «ЮНОСТИ» Ю. САДОВНИКОВ НА ВЕРНИСАЖЕ

УЧАСТНИКИ ФОТОКРУЖКА «О»

Память о мастере



Н. ДРАЧИНСКИЙ

«Истинная фотография всегда воздействует не только на разум, но и чувства человека. Кроме информационного содержания она наделена чертами произведения искусства и в лучших своих образцах создает художественные образы большой эмоциональной силы. Документальность факта, подлинность содержания в сочетании с художественностью изображения делают фотографическое произведение весьма действенным, даже неоценимым» — эти слова принадлежат известному журналисту Николаю Драчинскому. Мы с полным основанием можем сказать, что это был человек ищущий и находящий.

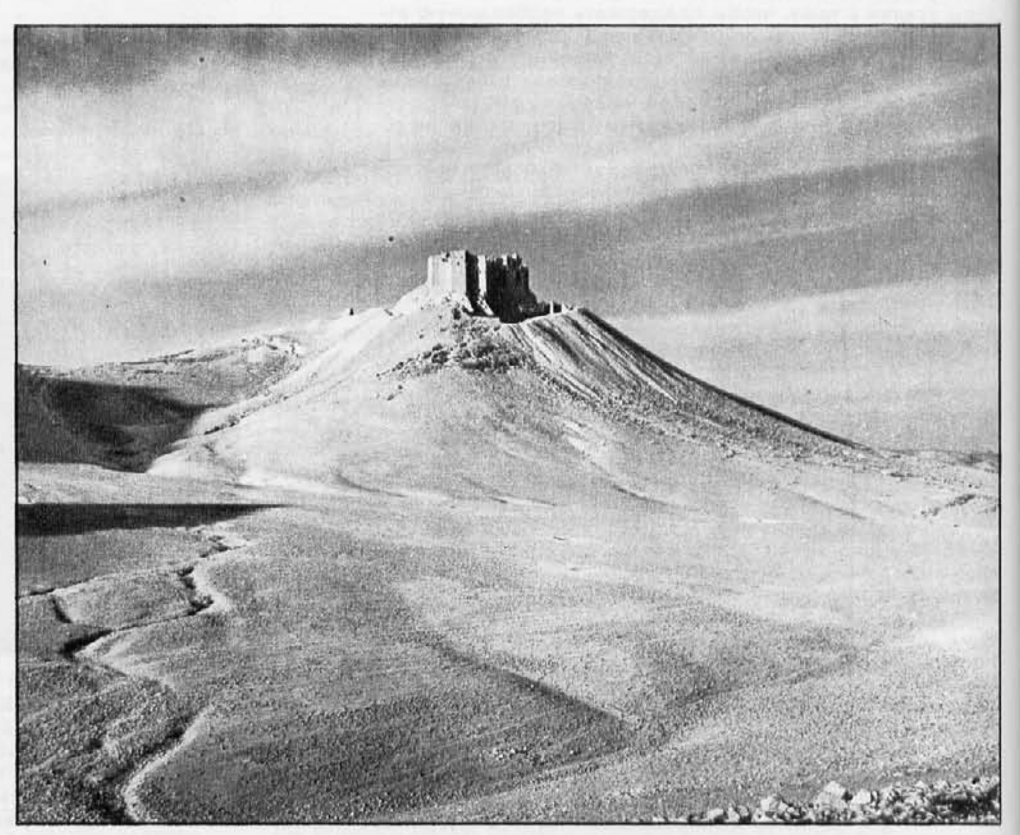
Его творческий путь начался в тридцатые годы, когда он по призыву комсомола отправился на Дальний Восток, где стал литсотрудником газеты «Тихоокеанский комсомолец», а затем заведующим отделом Хабаровского отделения ТАСС. С 1943 года — корреспондент «Комсомольской правды», а с 1954 — специальный корреспондент журнала «Огонек». Здесь полностью раскрылся и еще один его талант — Николай Драчинский прочно стал на путь фотожурналистики, выбрав особый жанр, удивительно органично сочетавший слово и фотографию. Все свои очерки и репортажи он сопровождал собственными снимками, не просто дополнявшими текст, а становившимися полноправным слагаемым увлекательных рассказов журналиста о многих странах мира — Египте, Югославии, Иордании, Сирии, Судане, Китае, Индии, Индонезии... Это двуединство очень помогало ему и в ту пору, когда он стал ответственным секретарем газеты «Известия».

Позже, возглавив выставочную деятельность агентства печати «Новости», он вложил весь свой опыт журналиста пищущего, фоторепортера и редактора в эту еще практически не освоенную сферу фотографического искусства — именно искусства, потому что, составляя выставки из отдельных снимков разных авторов, надо суметь каждый раз создать образный ряд, имеющий вполне самостоятельное звучание.

Подготавливая крупнейшие выставки советской фотографии для показа за границей, Николай Драчинский умел сказать собственное «слово», исполненное красоты и правды.

Прозвучало оно и на его персональной выставке, которой ему, к сожалению, не довелось увидеть. Десять лет, как Николая Драчинского нет с нами, но он оставил творческое наследие, навсегда определившее его особое место в нашей фотографии.

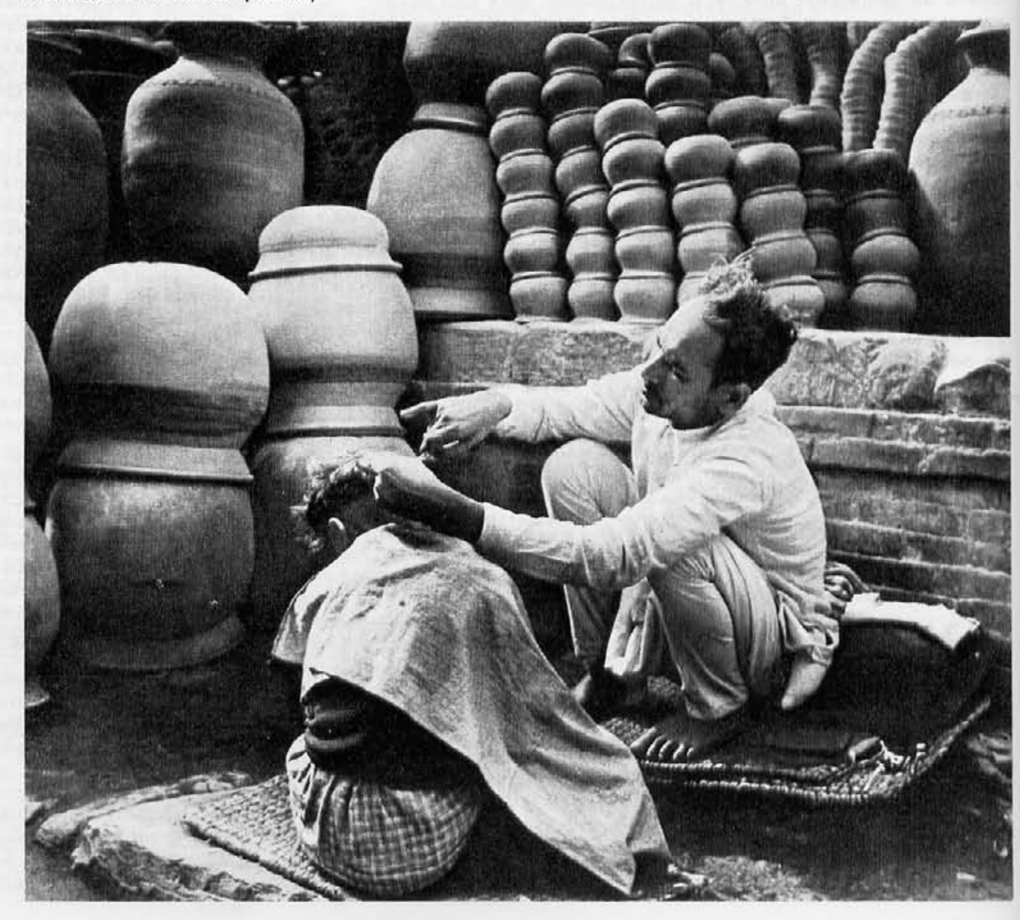
П. НОСОВ

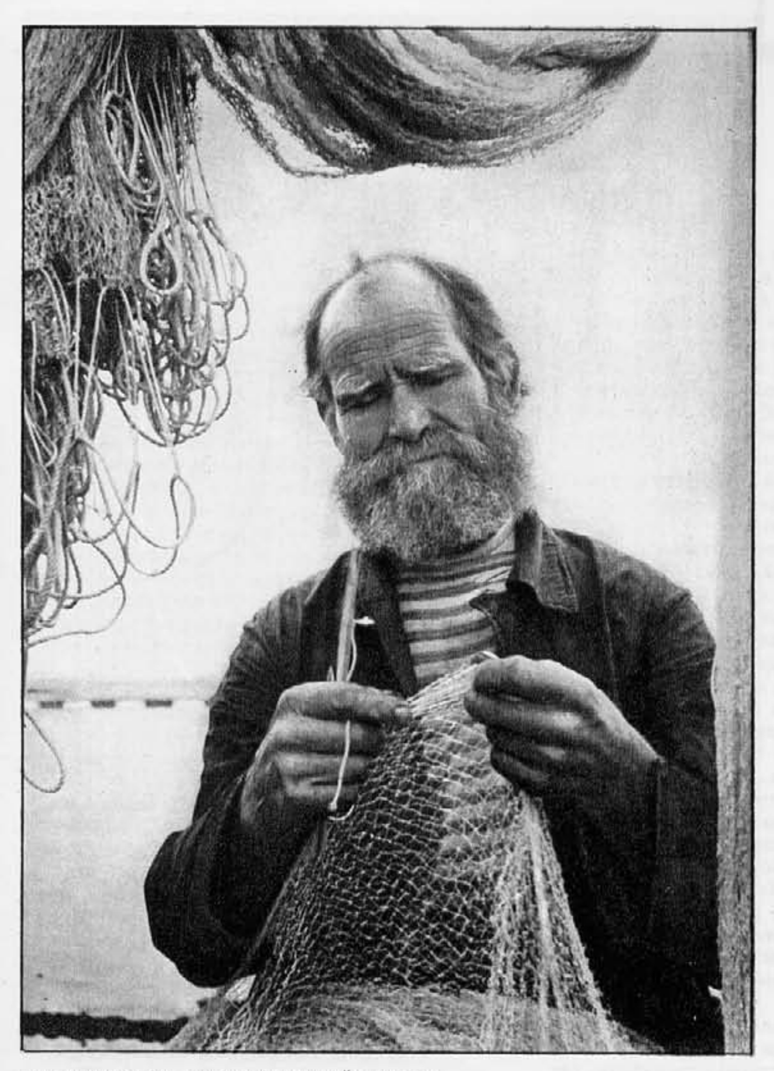


ПАЛЬМИРА (СИРИЯ)

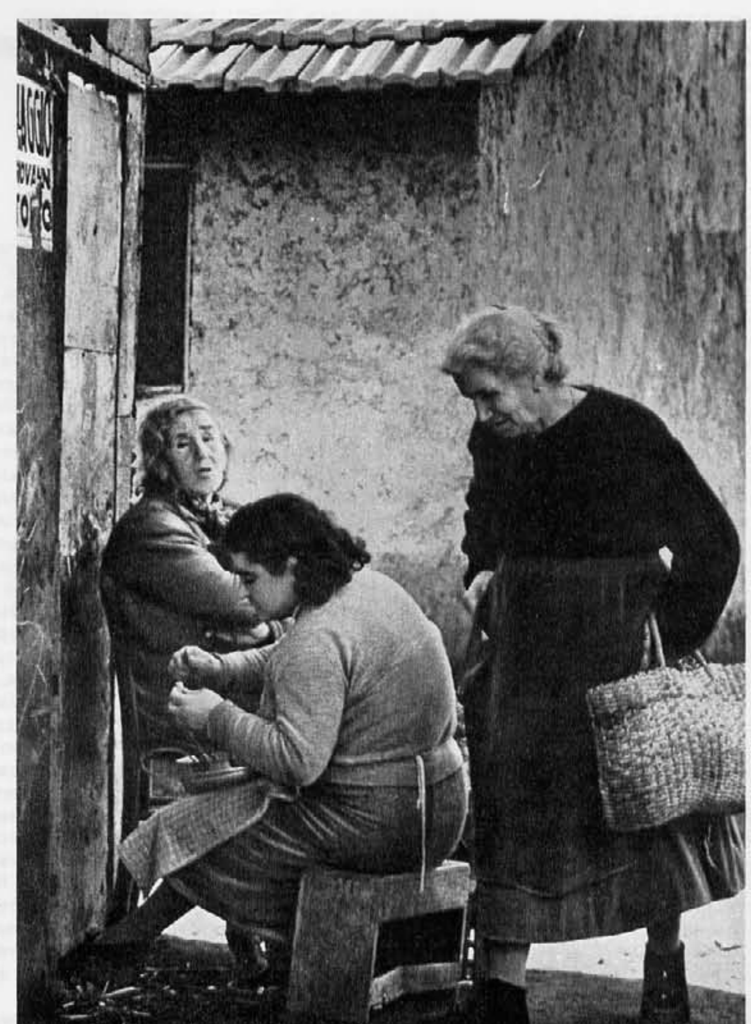
ФОТО **НИКОЛАЯ ДРАЧИНСКОГО**

УЛИЧНЫЙ ПАРИКМАХЕР (НЕПАЛ)

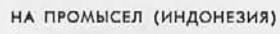




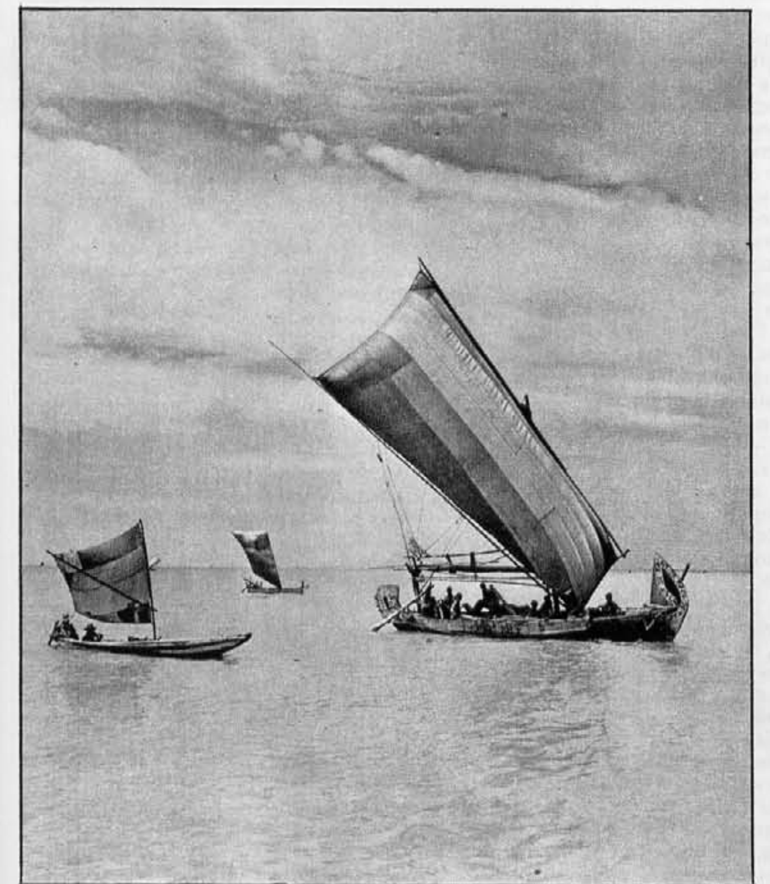
ПЕРЕД ВЫХОДОМ В МОРЕ (ДАЛЬНИЙ ВОСТОК)



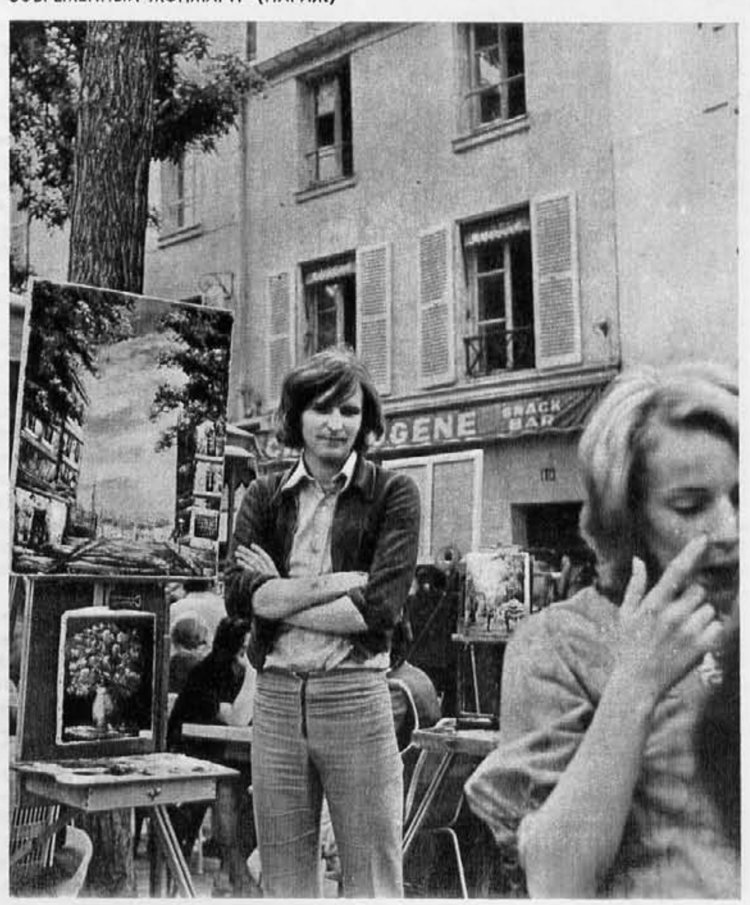
СОСЕДКИ (ИТАЛИЯ)



НА ПРОМЫСЕЛ (ИНДОНЕЗИЯ)



СОВРЕМЕННЫЙ МОНМАРТР (ПАРИЖ)



Давайте перестраиваться!

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Я, фоторепортер одной из тысяч «маленьких» газет — «Химик», хочу поделиться некоторыми мыслями о перестройке организации, материально-технического обеспечения и оплаты труда фоторепортера.

Что такое фотокорреспондент многотиражки или районной газеты? Даже если помнить о последнем повышении зарплаты, он — едва ли не самый низкооплачиваемый, постоянно спешащий, оснащенный непременно где-то в чем-то неисправной аппаратурой (и той всегда не хватает),— трудяга! Его работой вечно недовольны: то редактор, то ответственный секретарь, то типография. Он всегда не успевает, и его постоянно торопят и дергают: «Да что тут сложного — знай себе щелкай»...

Словом, пришел я к выводу, что в современной местной гор- или райгазете фотокорреспондент не нужен. Необходим заведующий отделом иллюстраций. Причем с головой на плечах, в чем-то универсал: чтобы и писал, и снимал. А главное, вел организаторскую работу и учебу с внештатными фотоавторами, искал их всюду, помогал чем мог. Короче, после ответственного секретаря — второй человек и его правая рука. И платить ему следует, как заведующему отделом. И спрашивать с него — так же. И прав у него будет побольше: потребовать средств на оборудование и материально-техническое обеспечение. А то в области выделили по две тысячи редакциям на фотоаппаратуру, а редактор с бухгалтером мебель купили (пример из личной практики).

Если такой заведующий фотоотделом ежемесячно будет давать несколько толковых фотоочерков и дельных, с проблемой, фоторепортажей — цены им не будет! А внештатники — помощники что надо, но только под началом хорошего организатора.

Мне мои, с позволения сказать, «фотоочерки» приходилось за один день снимать, а утром сдавать 5—8 снимков и строк 200-300 текста. И всего-то навсего (еще до «прибавки») за 120 «рэ» да около 25 «рэ» гонорара в месяц...

Еще одна наболевшая проблема: о профессиональной фотоаппаратуре, о ее комплектности. Давно об этом ведутся разговоры — пора бы и к делу. Пока что в первом номере «СФ» за 1988 год публикуется и вполне терпимо принимается редакцией журнала ответ, точнее, отписка: «Министерство прочитало... Министерство сделало и гордится... Министерство не считает...» А нас это «министерство» спросило, довольны ли мы тем, чем оно гордится? Легче ли работать оттого, что оно «прочитало» и «не считает»?

Ведь что получается? Промышленность, видите ли, едва интересуется у торговли, что бы последняя хотела продавать. Торговля рассказывает промышленности басни о том, что «Горизонт», «Москва», «Искра» «не пользуются спросом». Так, может, следовало бы поинтересоваться у нас, что и в каком ассортименте мы хотим видеть в наших кофрах? А без чего мы, профессионалы и любители, вполне обошлись бы. И, следовательно, на последнее и деньги, и материалы тратить незачем, как на балласт, не способный дать прибыль, оборотный капитал в условиях хозрасчета.

Мой коллега из соседнего района, не отходя от прилавка, сменил 5 (пять!) фотоаппаратов «Алмаз-103». Шестой принес обратно в магазин через неделю. А эта многострадальная камера стоила 295 рублей. Но ведь задуман «Алмаз» прекрасно, именно такой аппарат остро необходим профессионалам. Тем более, что оптика к нему — высококлассная.

Дорогие товарищи с ЛОМО, на вас — вся надежда. Тут меня поддержат десятки тысяч любителей и профессионалов. Вы, безусловно, находитесь на верном пути, разрабатывая «Алмаз-104» — механическую камеру с системой TTL. Но хорошо бы начать выпуск комплектов «Алмаз». Представьте себе четыре или пять «типоразмеров» кожаных кофров. На каждом — замок-эмблема, внутри — зеленый, синий, алый, малиновый бархат. По наплечному ремню надпись «Алмаз»! Вот, например, один из комплектов: камера «Алмаз-104», объективы МС «Вариозенитар» 2,8/35 ÷ 100 мм и МС «Волна-9К-макро», аккумуляторная вспышка с ГЛВ и так далее. Думаю, точно определить наборы необходимого оборудования поможет анкетирование.

Самый дорогой комплект должен включать в себя и камеру с моторным приводом на 3—4 кадра в секунду, и портативную оптику типа МС «ЗМ-7К» 5,6/300. А главное — всю линейку объективов!

Каждый комплект должен проходить госприемку или комплектоваться изделиями, выпущенными с личными клеймами, и сопровождаться анкетой покупателя (с отрывным корешком, многоразового пользования), где должно указываться, каким сборщикам клейма принадлежат. Чтобы в случае необходимости можно было посмотреть им в глаза...

В анкету владелец мог бы вписывать все замечания и предложения по усовершенствованию камеры «Алмаз». Кстати, предлагаю первое важное усовершенствование: кнопку спуска перенести на переднюю панель, аналогично «Практике».

Торговля наша неповоротлива до изумления, еще почище промышленности, так что роль социолога лучше всего взять на себя журналу «Советское фото»: у вас для этого достаточно большой тираж. Давайте анкеты! Спрашивайте нас, читателей, в том числе и репортеров-«районщиков», а не торговлю и фотопромышленность.

Так как стоимость комплектов «Алмаз» будет немалой, а основная масса фотолюбителей и журналистов — отнюдь не миллионеры, надо узаконить их продажу в кредит — на 1, 2, 3 года и 5 лет.

И последнее — крайне важно возобновить выпуск фотоаппаратов «Москва», «Искра», «Горизонт». Все отговорки, что, дескать, отсутствует спрос, несостоятельны. Не думаю, что фирма «Фуджи» недальновидна в вопросах сбыта, а у них производство камер 4,5×6 и 6×9 см идет полным ходом.

«Горизонт» же, на мой взгляд, вообще аппарат уникальный, еще не оцененный в полной мере. Ни в каких «модернизациях» он не нуждается! Запускайте конвейер и не сомневайтесь — на прилавках все эти камеры не залежатся.

С уважением и надеждой
Леонид Романюк,
г. Павлоград

Добрые ножницы

Никогда не устану пропагандировать фотомонтаж как искусство двадцатого века. В руках художников и фотографов, считающих себя также журналистами, это искусство на деле доказало свое активное воздействие на зрителей, читателей. К сожалению, мало мастеров занимаются фотомонтажом.

Хочу сказать самые добрые слова о творчестве фотографа Наума Заборова, работающего в одной из разновидностей фотомонтажа — он создает дружеские шаржи. В отличие от памфлетности и сатиры политического фотомонтажа, шаржи — это юмор, юмор, который нужен людям как воздух,— из-за недостатка чувства юмора неумолимо растет количество инфарктов.

Мы знаем, что нередко карикатуристы, «творчески» поглумившись над физическими недостатками очередного юбиляра, почему-то пишут под своими опусами: «дружеский шарж». Монтажи Н. Заборова сделаны человеком добрым, сердечно и тепло относящимся к людям — он старается раскрыть их внутренний мир, круг интересов, дать отпечаток профессии в их облике.

Его шарж — не карикатура, это скорее забавный рассказ об интересном человеке. А рассказывает он мастерски и лаконично.

Четыре работы, которые здесь представлены, посвящены талантливым фоторепортерам — Всеволоду Тарасевичу, Марку Редькину, Николаю Рахманову, Алексею Шторху. Говорить о них мне тем более приятно, что Наум Заборов изобразил моих товарищей и друзей, а с М. Редькиным мне довелось работать еще во время войны.

Наум Заборов и в творчестве, и в жизни — человек открытой души, большой наблюдательности и непраздного любопытства. Коренной москвич — «уроженец» Гоголевского бульвара, где мальчишкой катался верхом на бронзовых львах, стороживших памятник (еще тот, настоящий) великого писателя. Но детство быстро кончилось — в 1942 году в Саратове тринадцатилетним пареньком он уже обтачивал на заводе мины. После войны Н. Заборов решил заняться фотографией, в которой успешно трудится по сию пору.

Теперь это высокий седой человек с приятной и, как это ни странно, застенчивой улыбкой.

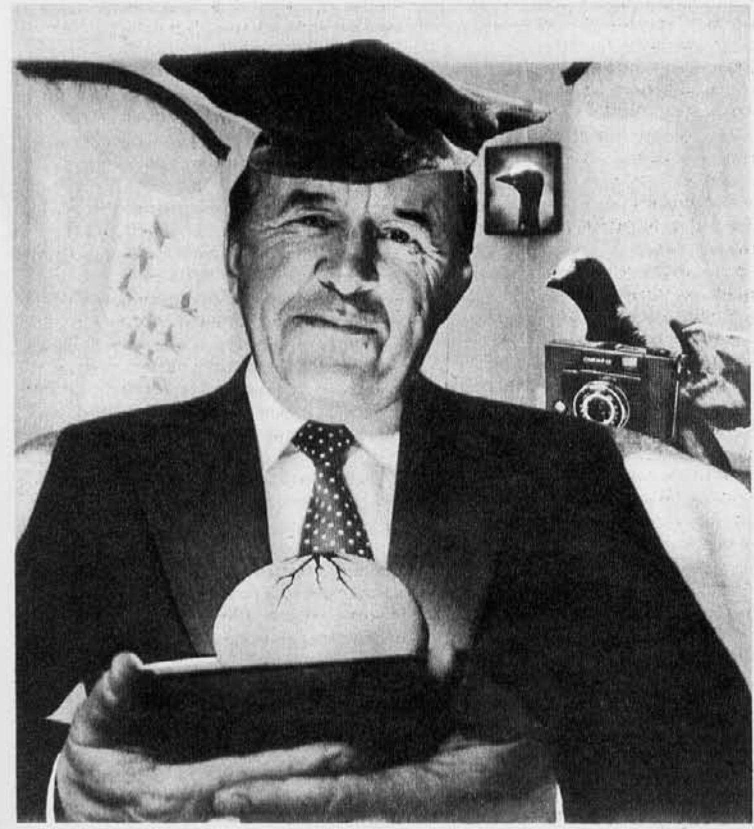
Пожелаем же ему побольше фотомонтажных шуток, и как всегда — удачных.

А. ЖИТОМИРСКИЙ

ПОКОРИТЕЛЬ ВОДНЫХ СТИХИЙ МАРК РЕДЬКИН
ГУЛЛИВЕР НИКОЛАЙ РАХМАНОВ
ВСЕВОЛОД ТАРАСЕВИЧ В ОЖИДАНИИ «ФОТОГЕНИЯ»
КОВБОЙ АЛЕКСЕЙ ШТОРХ







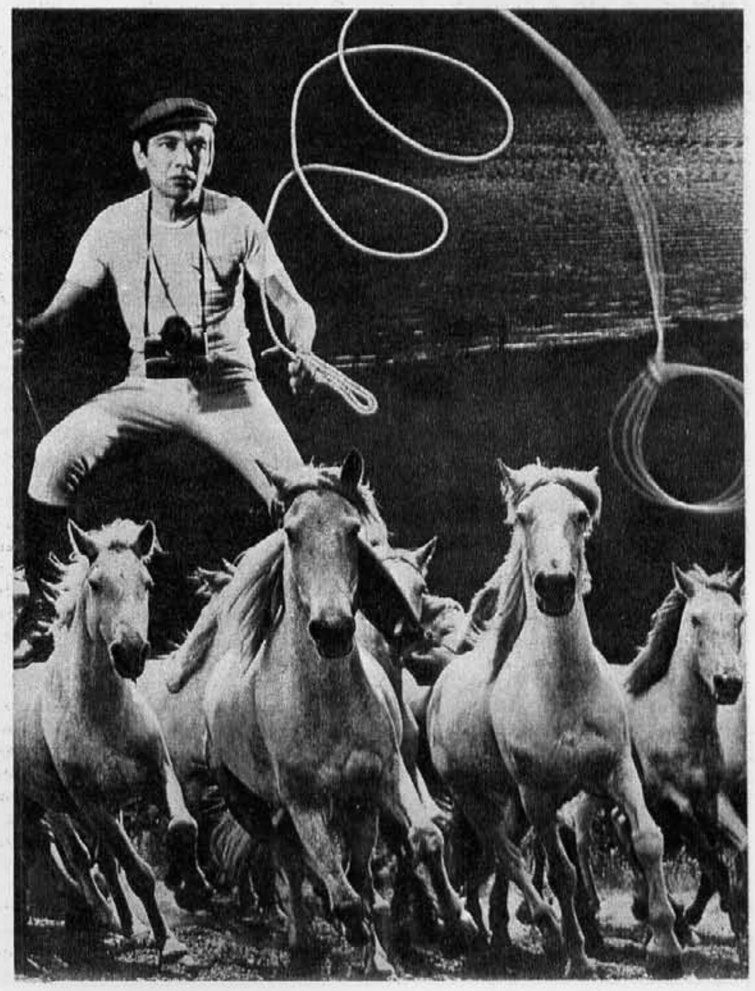


ФОТО **НАУМА ЗАБОРОВА**

«12 тем»

КОНКУРС «СОВЕТСКОГО ФОТО»

Продолжаем конкурс «12 тем».

Вниманию читателей предлагаются 12 конкурсных тем будущего, 1989 года. По традиции в каждом номере «СФ» будут публиковаться наиболее интересные из поступивших снимков и определяться победители. **Приз — книга К. Чибисова «Очерки по истории фотографии».**

Январь **«В мире светописи»**. Срок присылки снимков в редакцию «СФ» (учитывая трехмесячный типографский цикл) — до 15 сентября 1988 года.

Февраль. **«Триумф»** — до 15 октября.

Март. **«Улыбка Джоконды»** — до 15 ноября.

Апрель. **«Фотошарж, фотопародия»** — до 15 декабря.

Май. **«Зеркало»** — до 15 января 1989 года.

Июнь. **«Собачье сердце»** — до 15 февраля.

Июль. **«Рынок, сервис, дефицит»** — до 15 марта.

Август. **«Диагональ, перпендикуляр»** — до 15 апреля.

Сентябрь. **«Сюжет для Жванецкого»** — до 15 мая.

Октябрь. **«Улица»** — до 15 июня.

Ноябрь. **«Мы такого не видали никогда»** — до 15 июля.

Декабрь. **«Рандеву»** — до 15 августа.

Формат снимков (черно-белых) 18×24 или 24×30 см. На конверте следует указать тему конкурса.
Ждем ваших фотографий!

Василий Кисунько

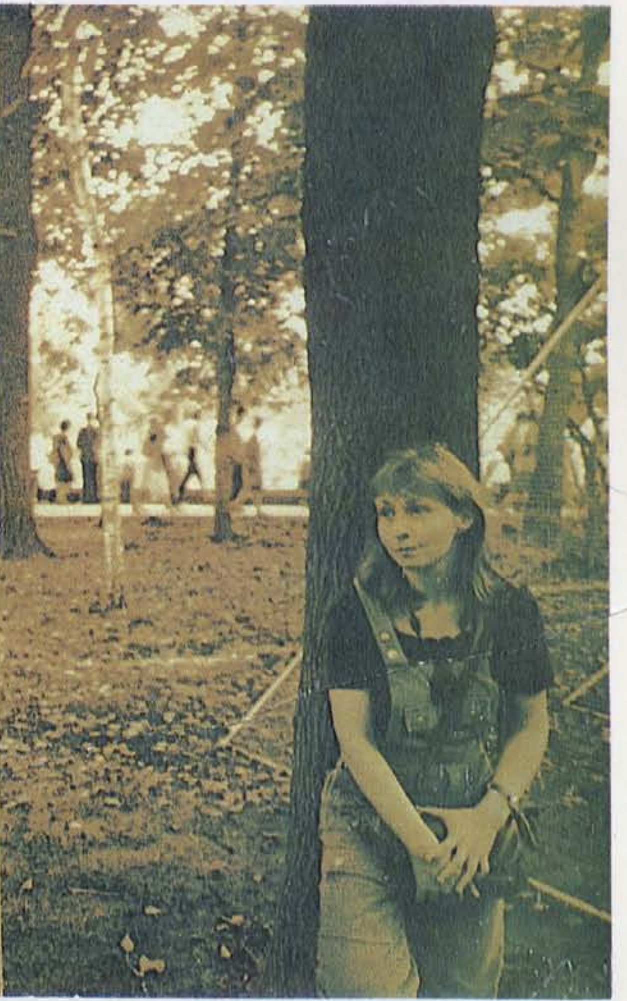
Невостребованный смысл реальности



М. РОЗОВ

Сейчас нередко пишут о «невостребованных людях», которых наше строгое и беспокойное время выводит на передовые рубежи. Мне думается, что настала пора вести речь и о своего рода невостребованных профессиях, которые существовали, существуют, но до сих пор оставались как бы на периферии общественного интереса. Сегодня они вдруг открываются по-новому. По-новому открываются и люди, способные представлять сокровенный смысл и духовную значимость этих профессий в глазах современников.
К представителям таких профессий я отнес бы фотохудожников. А среди людей, творческий облик и направление поисков которых способны воплотить глубинную суть этой, недавно еще «невостребованной» профессии, назвал бы Марка Розова одним из первых.
Вот передо мною второй номер журнала «Театр»: на нескольких полосах развернута серия фотографий, запечатлевших Бруно Фрейндлиха, постепенно меняющего облик и в конце концов предстающего перед нами в образе Тургенева. Я видел Фрейндлиха в роли Тургенева на сцене, по телевидению. Видел, и не раз, фотографии актера в этом гриме и, как все, наверное, не однажды восклицал про себя: «Господи, ну до чего же похож!» Марк Розов сумел открыть в общеизвестном и самоочевидном — сокровеннейшее и труднейшее. Тайну преображения. Тайну, за которой кроется и переход в новое качество, и поразительная тождественность большого мастера самому себе тогда, когда он предстает перед вами в «своем» обличье и когда надевает личину. Открытие художником Тургенева, да. Но и открытие в себе тех могучих резервов, которые позволяют преобразиться так вот. Так вот подглядеть преображение самой реальности.
«Ночь творческих союзов» в Доме актера СТД. Молодые мастера разных видов искусства собираются, чтобы показать свои работы, посмотреть работы своих сверстников. В фойе развернута выставка Марка Розова, которого, даже со всеми поправками на «коэффициент застойности», державший (да и держащий пока еще) людей в «молодых» до преддедовского возраста, в «молодые мастера» уже никак не зачислишь. Не только потому, что, когда человеку под сорок, тут уж выбор ясен: либо ощущение зрелости, либо уступка тотальному инфантилизму. Зрелость фотохудожника Марка Розова — в той основательности взгляда на мир, в той устойчивости творческих пристрастий, которые и определились давно, и все более внятно заявляют о себе от работы к работе.
Устойчивость эта, однако, менее всего противоположна тому, что мы привычно и, увы, нередко с неким автоматизмом вкладываем в понятие «подвижности», «динамичности», без которой, наверное, не бывает настоящего художника. И эта «динамичность» проявляется у крупных мастеров тем острее, чем внятнее выражена у них верность исходным принципам собственной жизни в искусстве, собственных исканий.
На той выставке в СТД, среди прочего, Марк Розов экспонировал серию листов, запечатлевших обнаженную натуру. Не раз я проверял собственные впечатления, спрашивая других — тех, кто видел выставку, об их отношении к этим работам. «Как они прекрасны — и как обыденны, как поэтичны — и какой странный драматизм в каждой из них». Таков был безусловный общий итог.
И в этом коллективном ощущении, на мой взгляд, открылось действительно основополагающее свойство работ Марка Розова: целостность образа, всегда столь внятная и всегда необыкновенно зыбкая, потому что в рамках этой целостности непременно обнаруживается целая гамма оттенков, открываются по мере того, как вглядываешься в работы, пласт за пластом. Пласты смыслов. Пласты настроений. Неоднозначность мира, на первый взгляд такого очевидного, а в фотографии, казалось бы, прямо-таки обязанного обрести еще большую очевидность.
Таковы и московские серии Марка Розова. Он всегда мыслит именно так — сериями, циклами. Непременно ищет одному ему ведомые принципы монтажа отдельных фотографий, выстраивает их в нежданные, такие логичные и такие поэтичные ряды. Он — один из самых экономных художников из тех, кого я среди нынешних знаю. Не только о фотохудожниках речь.
Нескончаемые споры о том, какое же место в ряду изобразительных искусств подобает фотографии, Марк Розов решает практически и просто. Решает самою манерою своего обращения к реальности, манерою претворения этой реальности в поэтический образ, в пластический акцент еще до того, как переносит содержимое негатива на бумагу, прибегая к тонким техническим ухищрениям, играя светом и тенью, размывками и растушевками — тут я совершенно сознательно обращаюсь к терминологии, присущей анализу произведений графики.
В цвете, если понимать последний стандартно, Марк Розов работать не любит.
И в то же время его фотографии непременно заставляют припомнить знаменитый эйзенштейновский принцип: «Не цветное, а цветовое». У Розова видение мира таково, что многообразие цвета оказывается легко сводимым к минимуму тонов. Но зато уж дальше начинается такая игра оттенков, такое полнозвучное выявление их, что за кажущейся аскезой просматривается редкостное богатство мира. Всегда яркого и всегда окрашенного в особые, лирико-драматические тона.
И тогда мир начинает жить.

ФОТО **МАРКА РОЗОВА**
ИЗ СЕРИИ «МОСКОВСКИЕ МОТИВЫ»

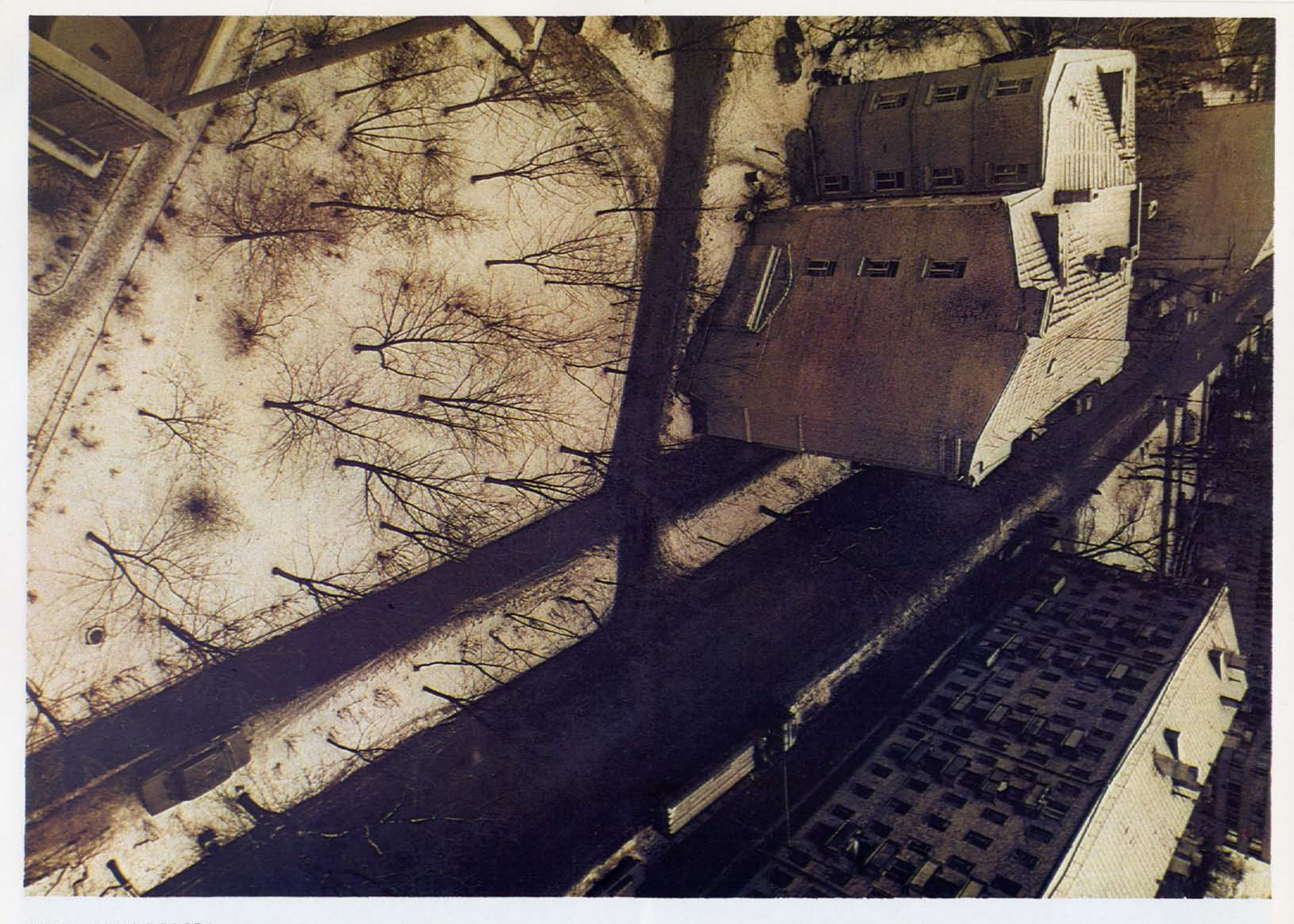


ФОТО **МАРКА РОЗОВА**
ИЗ СЕРИИ «МОСКОВСКИЕ МОТИВЫ»

Жить по законам контрастных сопоставлений. Противопоставления Марк Розов, по-моему, не любит. Драматизм его поэтического мира как раз и впечатляет тем, что даже самые очевидные противоположности обнаруживают вдруг свое разительное родство. Любой голос по законам полифонии немедленно отзывается другому, получает отклик другого.
Тут есть и презанятный то ли парадокс, то ли закон гармонического контраста в творческой личности самого Марка Розова. По своему первоначальному образованию он — математик. Вот уж, право, соблазн: ждать от человека с такими истоками тяги к «алгебре», к четкому геометризму. А Розов все делает наоборот. Присмотритесь к его московской серии — вернее, к малой толике ее, которая представлена на страницах этого номера журнала. Какое стремление любой ценой преодолеть как раз геометризм, уйти из мира прямых линий и углов, а если уж они попадают в кадр, звучат в общем хоре контуров и пятен, то обыграть их, не столько оправдывая, сколько находя им противовес. В изгибе шоссе, подчеркнутом изгибом решетки бульвара: наверное, прямая тут была бы удобней, практичней, но вот ведь — жизнь, органическое значение ее распорядились по-своему, «выдали» отклонение, поворот. Или уголок Новодевичьего кладбища. Старые надгробия, словно тяготящиеся своею прямоугольностью, стремящиеся одолеть ее, вырваться из ее тисков,— и снова изгиб, прихотливая кривая контура абсиды фиксирует жизненный порыв как нечто более вечное, чем даже «вечный покой».
Может быть, именно это чувство живой жизни, сопротивляющейся прямолинейной регламентации, делает столь важной на фотографиях Марка Розова природу. Природа здесь никогда не умильна, никогда не парадна, категорически не желает быть «красивой». Она как раз и прекрасна своей обыденной неухоженностью. Иногда природа противостоит натиску города, иногда — как бы подчиняется его, города, ритмам и законам. Но тем не менее всегда в природе у Марка Розова есть своеобразная сила сопротивления. «Не цветное, а цветовое» решение может превратить пучок травы, буйно разросшейся на городском кладбище, или кромку бульвара в нечто почти лишенное примет живого. Тут уж на самом деле идет крепкая драка между «природой» и «окружающей средой». И, глядя на подобные работы Розова, я всегда ловлю себя на одной и той же мысли: как он отлично выразил, увидел, осмыслил этот «поединок роковой». Как сумел передать своего рода мимикрию природы, готовой принять правила нашей игры, притвориться «средою», обрести пепельно-зеленоватый, серо-стальной колер, и жить. Цвести. Подчинять себе «среду». Охватывать собою все. Быть длительнее.
Но такова и концепция человека у Марка Розова. Концепция, примечательная и своей гуманистической наполненностью, и взыскательным отношением к человеку в окружающем его мире, и тем неназойливым взглядом «внутрь», которого не избежал никто, оказавшись перед розовским объективом. Никто, включая самого художника.
И тут у него всегда едины и контрастны в лирико-драматическом полифоническом звучании мир природы и мир рукотворный, мир линий. Мир искусства, то одухотворенного, то подчиняющегося лукавым дизайнерским «аранжировкам» тех, кто пытается кроить «среду обитания» в меру собственных представлений о красоте и уюте.
Среди самых дорогих мне работ Марка Розова — образ дома, затерянного в колодце двора. Дома старого, устойчивого и вдруг обнаруженного как бы заново, лишившегося очевидной своей прямолинейности, вертикальности. Но оттого еще более прочно вросшего в землю, связавшего ее с воздушной средою, печально и радостно открытого среди городской суеты в каком-то особом, человеческом измерении.
«Невостребованное искусство» фотохудожника сегодня недаром актуализируется. Достоверность объективно реального и острота субъективного видения, умение посмотреть на жизнь, на себя, на свой мир «со стороны» и в то же время не поддаваясь ни своим, ни сторонним иллюзиям. Не поддаваться им и не терять поэтический смысл бытия, наоборот, открывать его всюду и во всем, открывать не как элементарно «красивое», а как красоту этого бытия. Вот что оказалось столь важным для современности. Вот почему она и «востребует» все внятнее фотоискусство как таковое. Вот почему хочется верить, будет расти и престиж профессии фотохудожника; он нужен современности. Современникам.

ФОТОПОЧТА

Читатель критикует, предлагает, спрашивает

Известно, что большинство издательств работает на импортных пленках фирм «Кодак» и «Агфа-Геверт». Некоторые из них выдают эту пленку фоторепортерам для работы с крайне низким коэффициентом списания. Причем пленка чаще всего просроченная, с разбалансировкой, не поддающейся исправлениям. О каком творчестве может идти речь, если при съемке на бракованной пленке я должен уложиться при видовой съемке — в 1,8 кадра, при съемке группы людей — в 3 кадра на сюжет. Ни один, даже самый опытный фотограф в эти нормы расхода не укладывается. К тому же надо пройти не только технический контроль, но и художсовет, что сложно при малом количестве дублей. Это положение ненормально.
Нельзя ли организовать свободную продажу пленки этого типа фотографам-профессионалам? Это будет способствовать резкому повышению качества работы фотографов и окупит затраты на приобретение этих фотоматериалов за рубежом. Фотопленки «Орво» и «Фома» не отвечают высоким требованиям технического контроля и поэтому мало пригодны для профессиональной работы. Требование издательств представлять слайды на пленках фирм «Кодак» и «Агфа-Геверт», не выдавая их в связи с отсутствием фондов на эти фотоматериалы, равносильно просьбе представлять работу на ворованных материалах. Для каждого фотографа-художника это — проблема № 1.
С. Галай,
Ленинград

Плохо, что у нас выпускают фототовары не укомплектованными. Если есть цветная фотобумага, так для нее нет химикалий, фотобумага лежит на прилавках магазинов и срок ее годности истекает. Нужно, чтобы можно было купить комплект, в котором все есть.
Г. Довбыш,
Винницкая обл.

До сих пор я придерживался мнения, что чем лучше товар, тем выше его стоимость. Однако оказывается, я не прав. Например, Шосткинское производственное объединение «Свема» выпускало 35-мм перфорированную черно-белую негативную пленку «Фото-130» со Знаком качества стоимостью 40 копеек. Теперь оно выпускает такую же пленку без Знака качества (что означает снижение качества) также по 40 коп. за штуку. Значит, есть объективные причины, не позволяющие удержать качество на прежнем уровне. А какая причина не дает объединению возможности снизить цену на менее качественный товар? С другой стороны, если за подобный товар изготовитель получает такую же прибыль, как и за отличный, то это является тормозом для выпуска товара высокого качества.
А. Иннус,
Рига

Очень хорошо, что у нас появился центр обработки цветных фотоматериалов в Переславле-Залесском. Несмотря на многие недостатки, это — значительный прогресс!
Обращаясь к вам с настоящим письмом, прошу сообщить: есть ли у нас в стране подобный центр для обработки и печати черно-белых материалов. Должен же он быть, в конце концов!
Если редакция не располагает подобными сведениями, прошу переслать мое письмо в министерства и ведомства. Я хочу получить не отписку: «сведениями, мол, не располагаем...», а дельный, конкретный, исчерпывающий ответ.
Печатать снимки с негативов фотолюбителей централизованно на рулонной полиэтиленированной бумаге «Поликонтраст» — это ли не мечта многих?
Н. Осыка,
Белая Церковь

Мне 28 лет, из которых 14 посвятил фотографии, ей отдаю большую часть свободного времени. Сегодня мне хотелось бы поговорить о теме, которая десятилетиями хранилась за семью замками. В настоящее время у нас в стране началась всеобщая перестройка, человек учится жить и мыслить по-новому в разных областях науки, техники, искусства. Художники всех времен и народов восхищались красотой человеческого тела, отображая его в картинах и скульптурах (кстати, которыми мы восхищаемся и сейчас). Представьте себе, что было бы, если бы, например, Рембрандт был фотографом и до нас дошли бы его фотографии — мы не стали бы утверждать, что это пошлость, и уничтожать их, мы бы восхищались ими так же, как его картинами.
К чему привел запрет этого жанра фотографии? «Запретный плод» сладок, и у нас резко возник интерес молодежи к этой проблеме.
Самое же страшное то, что удовлетворялся этот интерес низкопробными порнографическими зарубежными изданиями.
Не пора ли перестроиться и в этой области и уделять достаточное внимание жанру акта?
С. Московских,
Москва

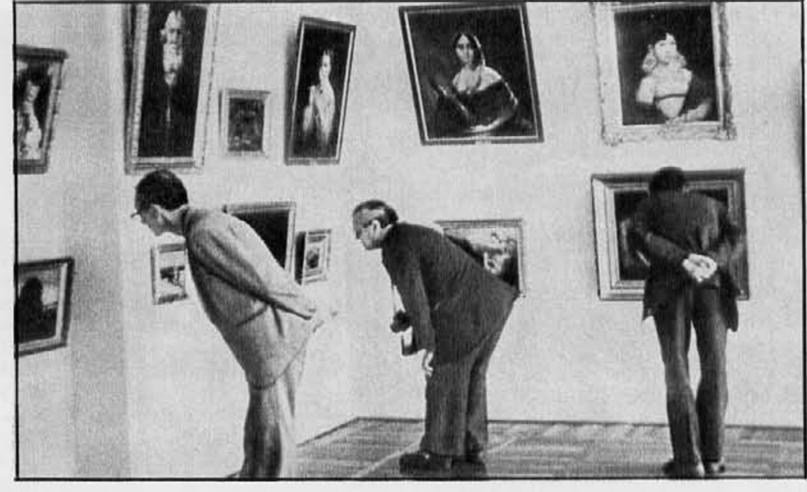
«Взгляд»



А. УЗУНГИКОЯН
(СТАВРОПОЛЬ)
НАСТАВНИЦА

Признаемся, что тема июльского конкурса весьма традиционна. Так часто называют портретные снимки, когда не хватает изобретательности придумать нечто неординарное. В данном случае между словами «Взгляд» и «Без названия» никакой заметной разницы нет.
И все же и в самой банальной теме есть свои «лазейки», куда творческий человек не преминет заглянуть и обнаружит доселе никем не замеченное. На это мы и надеялись.
Пакеты со снимками шли в редакцию обычным почтовым чередом, а явного претендента на первую премию не находилось. Наконец, одним из последних прибыл конверт из Ставрополя, и жюри, не сговариваясь, отдало «Наставнице» главный приз. «Взгляд» автора оказался точным фотографическим попаданием.

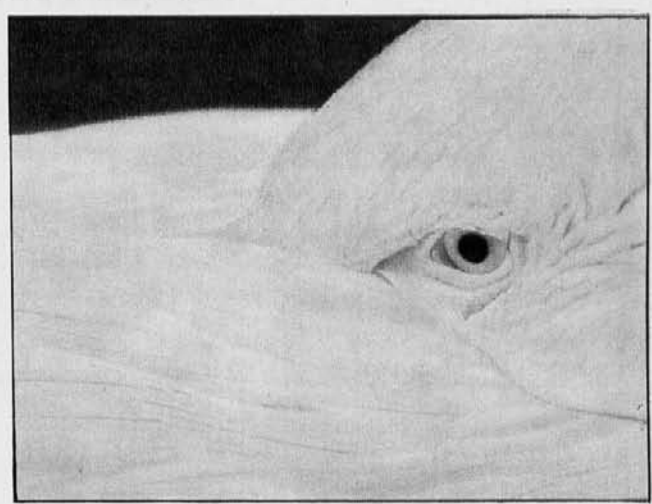


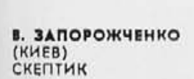












В. ЗАПОРОЖЧЕНКО
(КИЕВ)
СКЕПТИК

А. МАНСУРОВ
(УХТА)
ИНТЕРЕСНО

С. ПОЖАРСКАЯ
(МОСКВА)
ТОЧНОСТЬ

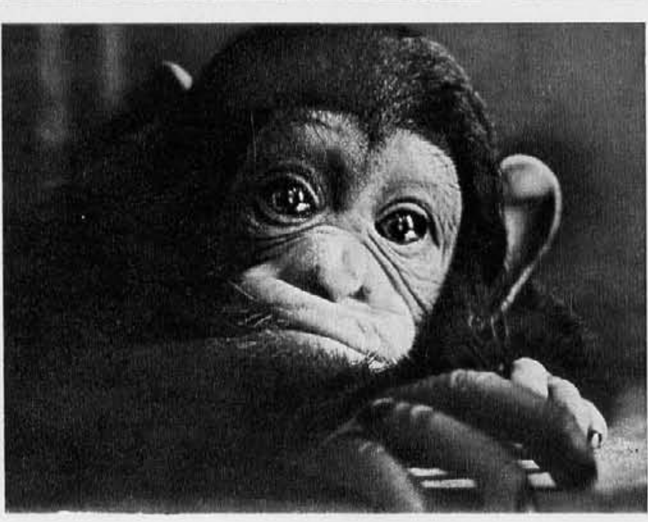
А. ДОРОГАН
(БЕЛГОРОД)
ЯСНОВИДЕЦ

С. ПОЖАРСКАЯ
ТЫ ПОСМОТРИ...

С. САФИУЛЛИН
(ЧЕЛЯБИНСК)
ПЕЛИКАН

А. КРЕЙМЕР
(МОСКВА)
ПОРТРЕТ ПРЕДКА

Р. АГАСЬЯНЦ
(МОСКВА)
ВЗГЛЯД





Каменные деревья



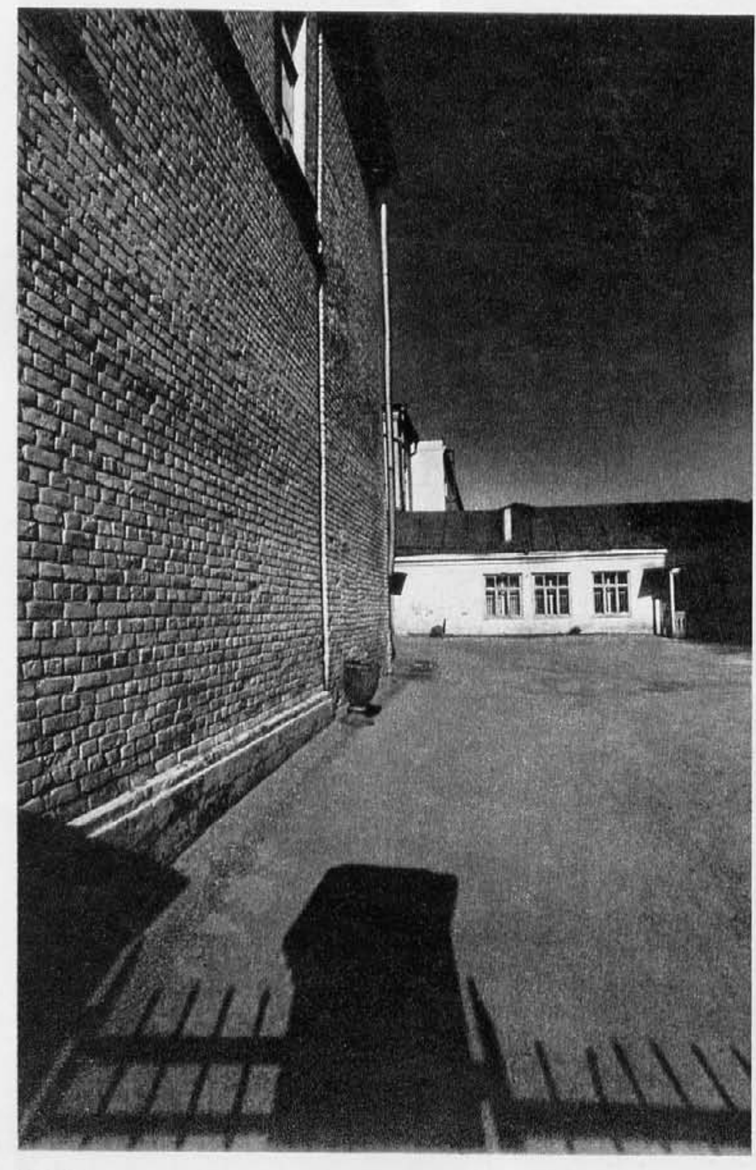
С. ОСЬМАЧКИН

Сергей Осьмачкин — один из немногих известных фотохудожников, которым нет еще и тридцати. А если учесть, что известность пришла к нему где-то в 22—23 года, то уже одно это заставляет проникнуться уважением к трудолюбию и природным фотографическим способностям Сергея.

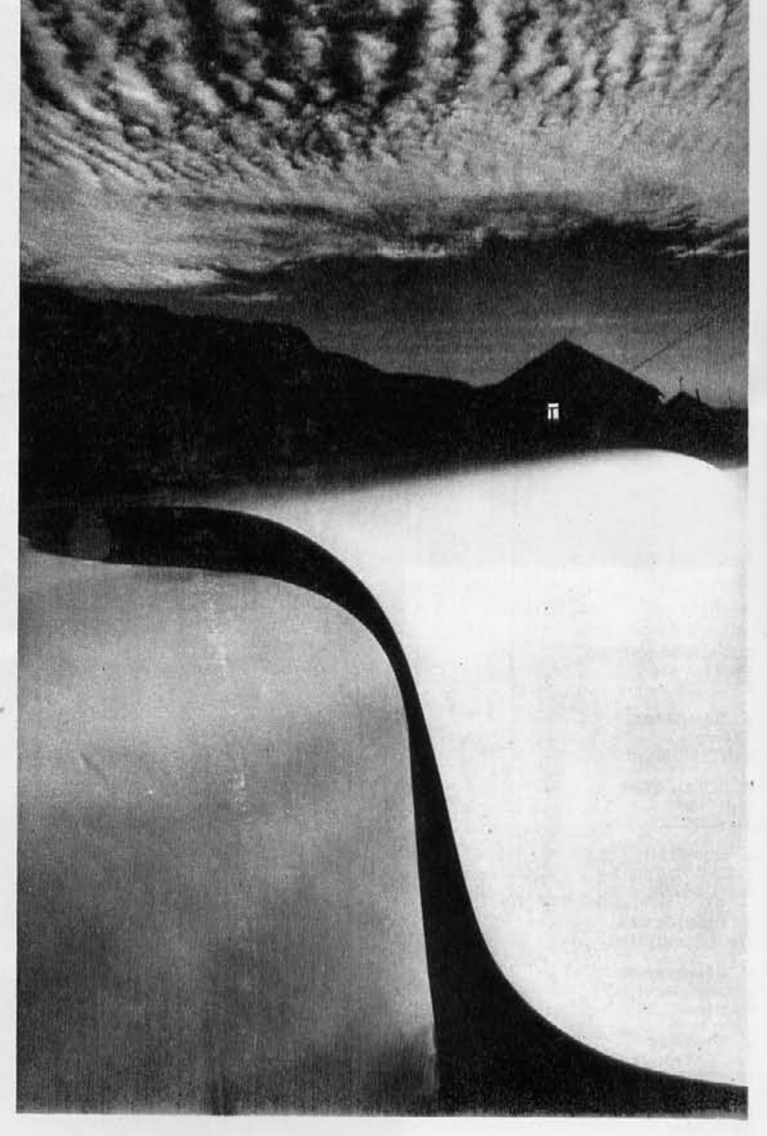
16-летним парнем он пришел в куйбышевский городской фотоклуб и, как сам говорит, «был покорен творческой фотографией настолько, что, когда встал вопрос о профессии, сомнений не было — фотограф». Работал лаборантом, фотографом в театре, в институте, на заводах. И, конечно, занимался в фотоклубе, а в 1985 году сам создал фотоклуб «Самара». Сейчас он живет в Чебоксарах и работает методистом при республиканском НМЦ по работе с фотолюбителями Чувашии. Ну что ж, за них можно порадоваться, поскольку их куратор — человек истинно творческий, а не просто администратор, как это нередко бывает.

Осьмачкин нащупал свою тему в фотоискусстве. Перепробовал многое, но остановился на пейзаже, последнее время — городском. Перебираешь его коллекцию и отчетливо видишь, что он, пожалуй, прав: городские ландшафты у Сергея заметно выделяются, хотя есть отдельные удачи в пейзаже лесном, равнинном, в натюрморте, в портрете.

Осьмачкин не скрывает своего интереса к урбанистическим мотивам, к философско-поэтическому «рассматриванию» города, его рисунков, узоров, световых пятен, орнаментов. В этом смысле город для фотографа выступает в роли своеобразной природной среды. Мы обычно в нашем сознании, словно мелом, проводим черту между городом и природой, считая их неродными братом и сестрой, где младший куда как задиристей и высокомерней, а порой и агрессивней, нежели его безропотная старшая сестра.



ДВОРИК



ВЕЧЕР

Для Осьмачкина, во всяком случае так мне кажется, черты разъединительной тут нет. Город для него и есть сама природа. То величественная, то беззащитная, то молодая, то молодящаяся. И тогда кирпичи крепкого, но старого дома похожи на морщинистую кору дуба, а водосточные трубы — на стекающий к подножию березовый сок, а высвеченная вечерним солнцем ослепительно белая оштукатуренная стена — на поставленную вертикально зеркальную озерную гладь. И тогда дома — такие же деревья, только каменные.

Осьмачкин избегает в этих своих фотографиях не то что людского часа пик, но даже одинокого прохожего, который нечаянно может нарушить интим тишины, молчаливого разговора фотографа с улицей, домами, стенами. Хотя другие пейзажисты редко упустят возможность подловить незнакомца или попросить знакомого пройтись «по кадру» для «оживляжа».

Работы фотохудожника за короткое время успели побывать более чем на 50 выставках у нас в стране и за рубежом. Немало и наград. Как правило, экспонировались работы на выставках салонных, где в первую голову ценятся формотворческие достоинства.

Владение светом, сочность тонов или прозрачная мягкость рисунка... Все это есть в фотографиях Сергея. Эти «дисциплины» он мог бы преподавать на курсах по повышению фотографической квалификации, если бы такие существовали. И все же, рассматривая снимки Осьмачкина вкупе, разложив в длинный ряд, лишь с оговоркой могу причислить их к салонным. Автор ведет продуманную смысловую линию в фотографии и не довольствуется лишь мастерским владением техникой.

М. АЛЕКСЕЕВ



БЕЗМОЛВИЕ



ПРОГУЛКА У МОРЯ

ФОТО **СЕРГЕЯ ОСЬМАЧКИНА**



УТРО НОВОГО ДНЯ

СКОЛЬЗЯЩИЙ УТРЕННИЙ СВЕТ

ФОТОЮНИОР



ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТА



АРТУР КЛЮКИН, 12 ЛЕТ
(ТИРАСПОЛЬ)
ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ

Артур Клюкин — член тираспольской детской фотостудии «Взгляд». (Условия съемки: «ФЭД-5В», объектив «Индустар-61 Л/Д», пленка 65 ед. ГОСТа, выдержка 1/60 с, диафрагма 5,6.) Медаль лауреата II Всесоюзного фестиваля народного творчества за участие в выставке работ юных фотолюбителей «Открывая мир» (Москва, 1987 г.)

ГОСТЬ РУБРИКИ

В поход с фотоаппаратом

В разгар самого фотографического — летнего сезона мы решили пригласить в «Фотоюниор» фотокорреспондента журнала «Турист», кандидата технических наук, мастера спорта по туризму Данила Луговьера. География лыжных, велосипедных, водных походов нашего гостя как спортсмена включает Памир и Заполярье, Закарпатье и Курилы. География его журналистских командировок — еще шире. Инженер по образованию, Луговьер хорошо известен и как специалист в области фототехники. Вышедшие в 1984 году его книги «Репродуцирование слайдов» (М., «Искусство»), «Туризм и фотография» (М., Профиздат) разошлись мгновенно. В нынешнем году увидит свет написанная совместно с искусствоведом Ан. Вартановым книга «Учись фотографировать» (М., «Искусство»). Тираж ей обещан массовый, пожелаем всем нашим юным читателям иметь ее у себя на книжной полке.

А пока предлагаем краткие советы бывалого туриста и фотографа. Снимки автора, иллюстрирующие рассказ, репродуцированы с цветных слайдов.

* * *

— Что может быть лучше туристской поездки, особенно в Крым? — решил студент-первокурсник, увидев объявление на двери институтского профкома. Путешествие в автобусе, теплое море, пляжи... Кто мог подумать, что на самом деле предстоит довольно тяжкое хождение по горам с рюкзаком за плечами, ночлеги в палатках. Но с того невообразимо далекого лета 1953 года и начались десятки самых разных, порой очень сложных походов по всей стране, путешествия и фотография стали профессией.

Стремление познать окружающий мир естественно для каждого человека. Так же естественно желание поделиться своими наблюдениями, находками, рассказать об увиденном родным, друзьям. И здесь фотоаппарат становится самым надежным средством. Но не только туризм влечет к себе фотолюбителей — фотография остро необходима каждому туристу. Хотя бы для того, чтобы подробно и достоверно показать пройденные в горах перевалы, сложные порожистые реки, другие серьезные препятствия. По описаниям или отчетам судят о том, насколько грамотными были действия группы в тех или иных условиях, могут ли по пройденному пути пройти другие, какой для этого нужен опыт. Итак, фотография и туризм очень тесно связаны, и съемки в походе — увлекательнейшее и прекрасное занятие. Но с чего начать? Как и в любом деле, лучше с самого простого. Не нужно стремиться побыстрее отправиться в дальнее и сложное путешествие, это может оказаться с непривычки очень трудным и не в меру опасным мероприятием. Точно так же, выбирая фотоаппарат, не стоит брать с собой много сложной и дорогой техники. Надежность, долговечность, простота, легкость, дешевизна — все это присуще обыкновенной «Смене». Есть у нее и еще одно очень ценное свойство: она работает практически при любой температуре. Однако для наших целей «Смена» требует заботливого обращения (ее корпус сделан из пластмассы) и некоторой модернизации. Так, ремешок футляра из ненадежного кожзаменителя, который быстро твердеет и ломается, нужно заменить на кожаный. По той же причине полезно прикрепить полоской натуральной кожи откидывающуюся часть футляра. Целесообразно слегка смазать каким-нибудь медленно сохнущим клеем внутренние поверхности камеры и слегка припудрить их сажей: изображение станет более контрастным и насыщенным.

Условия съемки в походе могут резко меняться, например, когда группа выходит из густого леса на ярко освещенную поляну.



НАВЕСНАЯ ПЕРЕПРАВА

ОВЕРКИЛЬ



ФОТО **Д. ЛУГОВЬЕРА**

Поэтому самой необходимой принадлежностью является экспонометр. Современные экспонометры «Ленинград-7», «Ленинград-8» очень компактны, недороги и при умелом использовании могут оказаться чрезвычайно полезными. Важно заранее, еще дома, продумать упаковку аппаратуры, принадлежностей и материалов. Часть фототехники нужно постоянно, в самом буквальном смысле, носить при себе: это — аппарат, экспонометр, несколько роликов пленки. Для этой цели необходим компактный футляр, лучше жесткий и герметичный. Его можно спаять или склепать из металла, а крышку уплотнить мягкой резиной. Это — важнейший элемент снаряжения туриста-фотографа. Без него вполне реальна опасность подмочить аппаратуру при любой переправе или просто под дождем, зимой не исключено попадание в нее снега, а летом — пыли. Футляр снаружи красят или оклеивают, а внутри покрывают мягким негигроскопичным материалом. Он должен иметь надежный замок и прочный наплечный ремень, при необходимости прикрепляться к поясу.
Фотооборудование, которое не требуется иметь постоянно под рукой, переносят в рюкзаке упакованным в 2—3 полиэтиленовых мешка.
При съемке похода нужно стараться прежде всего показать характер маршрута и его отдельных, наиболее характерных участков; действия группы, особенно в самых интересных местах. Трудность заключается в том, что такие участки, как правило, и наиболее сложные: это переправы через реки, преодоление крутых горных склонов и скал, подъемы и спуски на лыжах, в водных походах — пороги и перекаты. Здесь чаще возникают серьезные, напряженные, динамичные ситуации, когда, в общем-то, не до съемок. Но зато есть возможность получить действительно интересные кадры. А те, кто съемку откладывают до более спокойных условий, рискуют увидеть скучные фотографии снятых со спины людей, идущих цепочкой, или бесконечные изображения поющих или играющих туристов. Туристский поход или поездка сами по себе — форма отдыха. Но это ни в коей мере не относится к тому, кто взялся за съемки в походе и хочет сделать это серьезно и хорошо.

Д. ЛУГОВЬЕР,
фотокорреспондент журнала «Турист»

ХОРОШИЕ НОВОСТИ

«Все идет отлично...»

Новую информацию о проходящей в США выставке «Глазами детей. Фотографии школьников СССР» (см. № 6 «СФ») мы получили из Бейнбридж-Айленда (штат Вашингтон), где расположена «штаб-квартира» организации «Хранители земли», от нашей доброй знакомой Дианы Глазго.
В конверт были вложены вырезка из газеты «Бейнбридж ревю» с напечатанным анонсом фотовернисажей в школах города и информационный бюллетень с рассказом о том, как проходит акция «гражданской дипломатии нового стиля» — так называет автор одной из публикаций советскую детскую фотовыставку. Здесь же написано о тех, кто потратил немало усилий на то, чтобы (процитируем автора еще раз) «дать возможность советским сердцам и умам разговаривать с американскими сердцами и умами».
Кроме рекламных материалов, Диана Глазго прислала письмо, в котором пишет, что все идет отлично, что заявки на проведение выставки продолжают поступать со всех концов страны, а в Бейнбридж-Айленд приходят великолепные отзывы о ней из таких городов, которые традиционно считались бастионами консерватизма — Солт-Лейк Сити (штат Юта), Мобиль (Алабама).
Диана описывает любопытный эпизод, рассказанный Тони Фальковским, организатором выставки в Уилмингтоне штата Делавэр. Он отправился в центр города, чтобы найти возможных спонсоров — соорганизаторов для финансирования выставки, и прихватил с собой две фотографии — одну из серии «Детский сад» Миши Сметанина из Красногорска, другую — «Утро» из серии «Сестренка» Юры Приютовского из Тирасполя. Зашел в магазин, принадлежащий двум владельцам. Один из них был его старым приятелем, другой известен как ярый антисоветчик. Приятель Тони согласился быть спонсором и пожертвовать 50 долларов или, если даст свое «добро» и его партнер, 200 долларов, но заметил, что уверен в его отказе — тот никогда не согласится, чтобы его имя красовалось на каталоге советской фотовыставки. Но когда этот партнер заглянул в контору, увидел Тони, а затем фотографии, то воскликнул: «Это твои дети, Тони? Отличные ребята!» Тони перевернул снимки, показал русские подписи на обратной стороне и объяснил, что ищет спонсоров для организации выставки. Совладелец магазина был явно сбит с толку, сконфужен, он пристальнее вгляделся в фотографии, затем пожал Тони руку и сказал: «Можете на меня рассчитывать».

Есть новый фотоклуб!

Откровенно говоря, трудно пока предсказать судьбу нового подросткового фотоклуба при недавно созданном в Москве Молодежном медицинском центре профилактики наркологических заболеваний и семейной адаптации (ММЦ). Одно можно сказать с уверенностью — цель, которую поставили перед собой его создатели (кстати, в ММЦ для подростков организованы различные клубы по интересам — технического творчества, театральный, рокеров, рок-группа, дискоклуб), отвечает задачам сегодняшнего дня: пропаганда здорового образа жизни среди тех подростков и молодежи, кого относят к «группе риска».
В плане работы клуба — лекции, практические занятия по фотографии, творческие дискуссии, организация постоянной экспозиции снимков в Севастопольском районе Москвы, участие членов клуба в качестве фотокорреспондентов в работе выездных бригад ММЦ по профилактике алкоголизма, наркомании и токсикомании. В перспективе — организация в порядке шефства фотокружков и секций для школьников в ДЭЗах, школах района; выполнение по трудовому соглашению на кооперативных началах различных видов фоторабот.
В клубе открылась первая фотовыставка, где мы и познакомились с ее организаторами: сопредседателем клуба, кандидатом медицинских наук Т. Солкиной и куратором юных фотографов — руководителем ММЦ Ю. Шарецом. Разговорились с ребятами, которые входят в актив клуба, и неожиданно обнаружили знакомых по прошлогодней поездке на слет-конкурс «Львовская весна-87» — Сережа Дандурян, Слава Зимницкий и Сережа Вальцов раньше занимались фотографией во Дворце пионеров на Ленинских горах. В клубе ММЦ они открывают новые для себя темы, а то, чему научились сами, передают младшей группе юных фотографов.
Хозяева угостили нас чаем и очень скоро мы поняли, что в клубе сложилась демократичная и дружелюбная атмосфера, где фотолюбители, педагоги и медики — единомышленники.
Новый фотоклуб — в самом начале пути. Его работа — одно из важных направлений деятельности ММЦ, где недавно впервые в стране заработал круглосуточный телефон доверия для подростков (запишите номер — 122-32-77). Пожелаем же новому клубу творческого долголетия!

Г. ЕРГАЕВА



ВЛАДИСЛАВ ЗИМНИЦКИЙ, 16 ЛЕТ
ЖЕНЕЧКА

СЕРГЕЙ ВАЛЬЦОВ, 16 ЛЕТ
ВОЛОГОДСКИЕ ЗАРИСОВКИ





СЕРГЕЙ ДАНДУРЯН, 15 ЛЕТ
КОЛОКОЛА ГЕЙЧЕНКО

Мастера новой школы

Рубеж XIX и XX веков отмечен зарождением американской фотожурналистики. Фотомастера «вывели камеру из ателье на улицу» (Питер Поллак) и «положили начало критическому реализму в фотографии» (С. Морозов). В это время появляются фотографы новой школы, которые, ломая старые традиционные формы, отказываясь от стандартных, апробированных фотопрессой и фотосалонами сюжетов, фиксируют такие события будничной жизни, которые вызывают общественный интерес.

Конечно, в этот же период активно работали фотохудожники старой школы, ревнители пикториальной фотографии, которая через некоторое время обретет второе дыхание, но тем не менее «фотография факта» заявила о себе как о молодом, но достойном сопернике фотоживописи. Гуманистическим пафосом были проникнуты работы Льюиса Хайна (1874—1940), фотографировавшего иммигрантов, приезжающих непрерывным потоком в США. Он же в 1908 году повел фотокампанию против использования детского труда, тайком фотографируя в холодных фабричных цехах. Говоря о социальной фотографии начала XX века, нельзя не упомянуть одного из пионеров фоторепортажа Джекоба Рииса. Как пишущий журналист он неоднократно выступал в печати за улучшение бытовых условий беднейших слоев населения Нью-Йорка, против ужасающей жизни в обветшалых домах.

В 1888 году он уговорил двух фотографов-любителей заснять для него городские трущобы. Тогда-то он и убедился в том, что документальная фотография может немало сделать в борьбе за социальные реформы, сам научился фотографировать и использовать снимки для иллюстрирования своих печатных работ.

Риис работал репортером полицейской хроники в газете «Ивнинг сан» и хорошо знал преступный мир Нью-Йорка. Он появлялся в самых опасных местах города, снимал ночлежки, бандитские сходки. В 1890 году он опубликовал книгу «Как живет другая половина людей», которая стала гневным разоблачением «американского процветания», «манифестом борьбы с капитализмом» (так называли в прессе книгу Рииса).

В этом номере журнала разговор пойдет о двух выдающихся фотографах того времени — Альфреде Стиглице и Эдварде Стейхене.

Альфред Стиглиц (1864—1946)



Изобретенный Джорджем Истменом «Кодак» сделал фотографирование массовым увлечением. «Фотокарточка стала более привычной вещью, чем коробок спичек», — сетовал один из мастеров светописи того времени. Большинство наиболее одаренных любителей и профессионалов были убеждены, что фотография — это не просто бедная родственница живописи и не просто бесстрастное зеркало, отражающее жизнь. Так что же она такое, каков ее статус в системе искусств? Человек, который разрешил эти сомнения, был Альфред Стиглиц. Воспитанный на традициях XIX века, он сумел их перерасти, раздвинуть рамки, ограничивающие возможности фотографии, и создать свой собственный стиль, свое видение.

Альфред Стиглиц родился в Хобокене (штат Нью-Джерси) в 1864 году в семье довольно обеспеченных немецких эмигрантов. В юности он учился в Берлине, собираясь стать инженером, но интерес к фотографии оказался сильнее. Первое признание пришло в 1887 году на выставке, проводившейся английским журналом «Аматер фотографер». Первую премию «за единственное подлинно безыскусное, естественное произведение на всей выставке» ему вручал сам Питер Эмерсон — признанный лидер пикториальной школы художественной фотографии. Это была первая награда из 150, которые ему впоследствии предстояло завоевать...

Когда через несколько лет Стиглиц вернулся из Германии в Америку, то обнаружил, что любительская фотография там процветает и становится

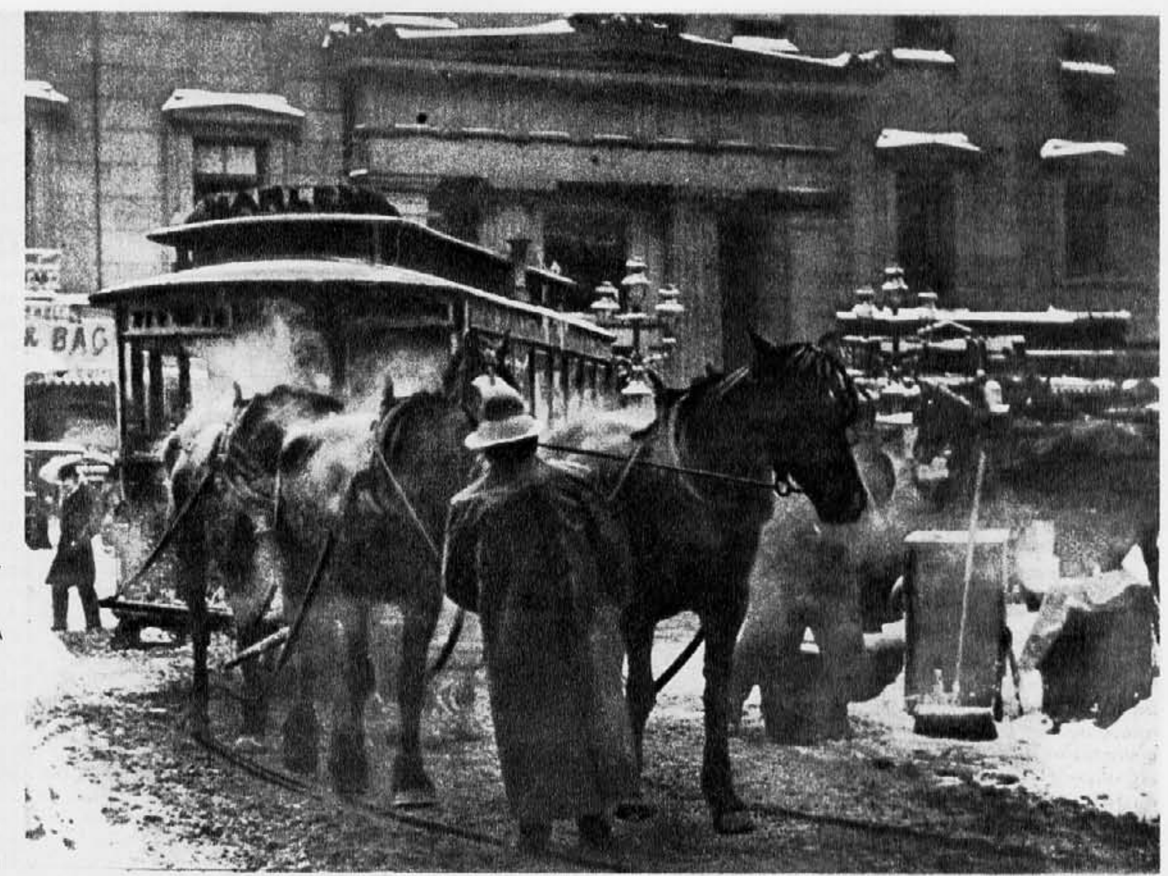


ПЯТАЯ АВЕНЮ ЗИМОЙ. 1893 г.

ТРЕТИЙ КЛАСС. 1907 г.



все более популярной — появилось множество фотографических обществ, клубов, издавались фотожурналы. Стиглиц стал редактором «Америкэн аматер фотографер». Своими собственными работами, статьями, публикациями работ других фотографов, лекциями он открывал американцам огромный эстетический потенциал, заложенный в фотографии. «С самого начала я был убежден, что фотография сможет стать новым, и вероятнее всего, творческим средством художественного выражения», — говорил Стиглиц.
В противовес официальной концепции Эмерсона, утверждающей, что фотография должна быть буквальной научной копией природы, он выдвинул иную формулу — фотография должна выражать то, что ее создатель думает, чувствует и знает об окружающем его мире, дополняя, таким образом, объективное видение субъективным. Стиглиц всегда был приверженцем «чистой» фотографии. В журнале, издаваемом Обществом фотографов-любителей, отмечалось: «Снимки г-на Стиглица являются примером «чистого» фотографического процесса — ни на одном негативе нет ретуши или ручной дорисовки, даже на крупноплановых портретных работах».
Как-то Стиглиц показал своим коллегам один снимок, который явился плодом его долгого, почти трехчасового ожидания в снежный буран. Тогда его подняли на смех: «Здесь же все смазано, не наведено на резкость...» «Это начало новой эры. Зовите это новым видением, если хотите», — ответил Стиглиц. А потом, через 24 часа, когда он продемонстрировал им уже готовую работу, то все зааплодировали. Это была первая фотография, которую он снял портативной камерой в самых неблагоприятных погодных условиях и тем самым доказал, что портативная камера, считавшаяся игрушкой, пригодна для серьезной работы. Эта фотография, «Пятая авеню зимой», чаще других экспонировалась, публиковалась, завоевывала призы.
Постепенно Стиглиц завоевал всемирную известность, на него смотрели как на лидера и вдохновителя американской фотографии. Образовавшийся в 1896 году «Камера клаб», единодушно избравший его своим вице-президентом, начал издавать журнал «Камера ноутс», а позже сборник «Камера уорк», редактором которого Стиглиц был вплоть до 1917 года, когда издание прекратило свое существование. «Камера клаб» проводил ежегодные салоны. Благодаря им американцам стали известны доселе незнакомые имена молодых талантливых фотографов — Эдварда Стейхена, Гертруды Кэзибир, Холланда



КОНЕЧНАЯ ОСТАНОВКА. 1893 г.



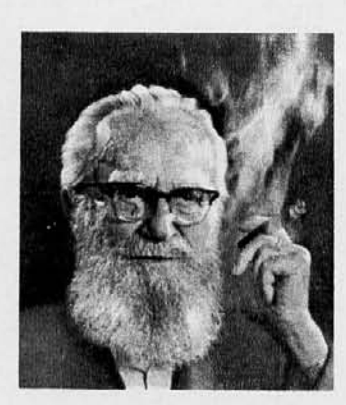
СОЛНЕЧНЫЙ СВЕТ И ТЕНИ. ПАУЛА. 1889 г.

ФОТО **АЛЬФРЕДА СТИГЛИЦА**

Дея, Кларенса Уайта, Элвина Коберна... Работы этих авторов были настолько новаторскими, что консервативные фотографы, которые господствовали тогда в мире, считали их чем-то абсурдным и очень дерзким — вызовом хорошему тону и вкусу в фотографии. Художники, поддерживающие Стиглица, стали называться «фотосесешионистами» или фотораскольниками (от английского слова «Secession» — раскол).
В 1905 году Стиглиц вместе с Эдвардом Стейхеном открыл галерею, получившую название «Малая галерея фотораскола», которая позднее стала известна под названием «291» (таков был порядковый номер дома по Пятой авеню, где помещалась галерея). Здесь выставлялись произведения, подобных которым американцы раньше не видели. С помощью Стейхена, который имел тесные связи в парижских литературно-художественных кругах, была устроена выставка эскизов Огюста Родена, картин Анри Матисса, состоялся дебют Тулуз-Лотрека, первая в Америке выставка Пабло Пикассо, были показаны работы Сезанна, Мане, Руссо, Брака, Ренуара...
В 1930 году Стиглиц обосновался на верхних этажах одного конторского здания в Нью-Йорке, превратив их в фотографический лабораторный центр под названием «Американ плейс», который вскоре превратился в своего рода место паломничества. Здесь встречались выдающиеся деятели искусства и культуры, вплоть до 1946 года (год смерти А. Стиглица) проходили выставки, и интерес публики к этому центру современного искусства не затухал.
Значение Стиглица для развития фотографии громадно. С одной стороны, — непревзойденный мастер, автор произведений, которые стали вехами в истории фотографии, а с другой — к блистательному таланту создателя следует прибавить неординарные способности организатора, пропагандиста, учителя многих молодых художников, которым он дал путевку в Большое Искусство.
Однажды Стиглиц сказал: «Я был бы счастлив, если после моей смерти фотография могла бы сказать обо мне: «Он всегда относился ко мне как джентльмен». Стиглиц был подлинным рыцарем этой долго не признаваемой музы. На протяжении всей шестидесятилетней творческой деятельности он шел впереди своего времени, утверждая принципы нового искусства.

В. МАЙОРОВА

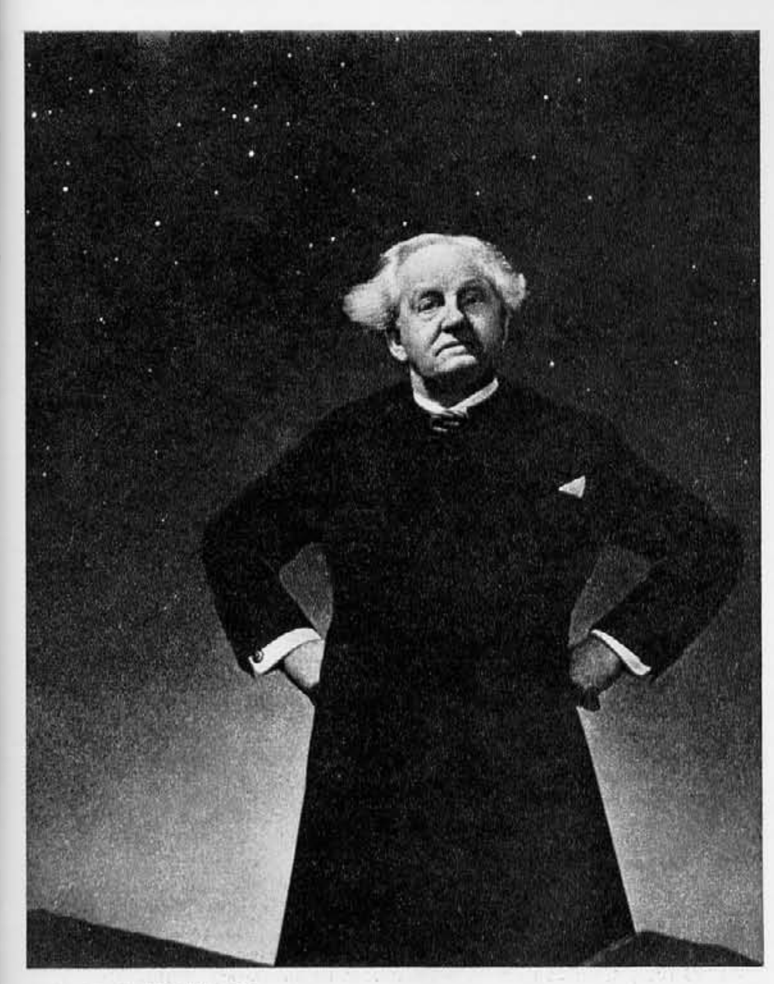
Эдвард Стейхен (1879—1973)



Ближайшим другом и единомышленником Стиглица был Эдвард Стейхен. Он родился в Люксембурге в 1879 году, в 1881 его родители переехали в США.
С детских лет Эдвард начал заниматься живописью и фотографией. Джозеф Кейли, помощник Стиглица и редактор «Камера ноутс», увидев в 1900 году работы юного Стейхена на фотосалоне в Филадельфии, заявил: «Если бы я обладал даром предвидения, то сказал бы, что автору этих произведений суждено самой судьбой встать в один ряд с величайшими фотографами мира». Эти слова оказались пророческими...
Вскоре Стейхен покинул США и отправился во Францию, туда, где жили и творили его кумиры — Роден, Матисс, Мане, Сезанн.
В Париже Стейхен посещал студию, где занимался живописью, но фотографию тоже не бросал. На своих персональных выставках он выставлял и картины, и фотографии.
В 1902 году Стейхен возвратился в Америку. В его лице Стиглиц нашел верного помощника. Он назвал Стейхена «величайшим из фотографов» и целиком посвятил ему второй номер сборника «Камера уорк». Стейхен вступил в группу фотораскольников, идейным вождем которой был Стиглиц.
После первой мировой войны, которая оставила глубокий и неизгладимый след в душе художника, он надолго поселился во Франции, уединившись в усадьбе Воланжи под Парижем. Стейхен начал серьезно и углубленно изучать технику фотографии, стремясь постичь все тайны светописи, проникнуть в самую ее суть. Один из его экспериментов стал своего рода легендой — он фотографировал чашку с блюдцем в течение трех месяцев и в итоге получил более 1000 негативов. Это была своего рода тренировка для пальцев фотографа, как гаммы для пальцев пианиста. Роден часто говорил, что за вдохновением надо обращаться к природе.
И Стейхен с различными выдержками (до 36 часов) снимал фрукты, растения, насекомых, предметы вещественного мира, терпеливо добиваясь ощущения объемности в изображении. В это время фотограф серьезно изучает теорию относительности Эйнштейна, геометрию, загадку золотого сечения, которая занимала еще великого Леонардо. Тогда же пришло решение навсегда бросить живопись. По собственному выражению Стейхена, его картины были «первоклассными обоями в золотой раме». Он торжественно сжег в саду все свои произведения, этим символическим жестом как бы отрекаясь навсегда от живописи и подтверждая свою верность фотографии.
В 1923 году Стейхен возвратился в Нью-Йорк, где ему была предложена должность главного фотографа таких фешенебельных, модных изданий как «Вог» и «Вэнити фэйр». Стейхен снимал моду, рекламу, внося совершенно новую, свежую реалистическую струю в коммерческую фотографию, стараясь, чтобы она была элегантной и одновременно очеловеченной. Он поднял, таким образом, престиж (и цену) коммерческой фотографии на небывалый уровень.
В течение тринадцати лет на страницах «Вэнити фэйр» появлялись великолепные портреты выдающихся современников Стейхена — прославленных артистов, писателей, художников, политических деятелей. Среди них Франклин Рузвельт и Мэри Пикфорд, Морис Шевалье и Синклер Льюис, Сергей Рахманинов и Уинстон Черчилль, Томас Манн и Герберт Уэллс, Чарли Чаплин и Айседора Дункан...
Война сломала все дальнейшие планы. Стейхен не был новичком на полях сражений. Еще в 1917 году он командовал фотоподразделением в авиации. Закончил первую мировую войну в чине полковника и кавалером ордена Почетного легиона Французской Республики. Двадцать шесть лет спустя, уже во вторую мировую войну он был назначен директором Института военно-морского флота США и командовал всеми боевыми фотоподразделениями военно-морских сил, служил на авианосце «Лексингтон».
Стейхену было 67 лет, когда он демобилизовался.
В 1947 году он занял пост директора отделения фотографии в Музее современного искусства. За время своего пятнадцатилетнего пребывания на этом посту он провел сорок четыре выставки наиболее выдающихся старых и современных фотомастеров Америки и Европы.
Но главным делом всей его жизни стала всемирно известная выставка «Род человеческий». Для того, чтобы ее подготовить, понадобилось три года; Стейхен посетил 29 городов в 11 странах мира. Это было грандиозное, невиданное доселе в истории фотографии широчайшее эпическое полотно, всеохватывающей темой которого стала жизнь людей одной планеты. Стейхену лично пришлось просмотреть более двух миллионов снимков 273 авторов из 68 стран. В 1955 году выставка «Род человеческий» торжественно открылась в Нью-Йорке. А потом начала триумфальное путешествие по всему миру. Эта выставка была понятна, близка всем, задевала за живое любую публику в любой стране — будь то пресыщенные парижские интеллектуалы или неграмотные индейцы Гватемалы. Она побила все рекорды посещаемости. При жизни Стейхена ее посмотрело более девяти миллионов человек в 38 странах.
В 1959 году выставку увидели в Москве, где она пользовалась большим успехом.
В 1961 году в честь 82-летнего юбилея великого мастера, обладателя высших наград и званий, была устроена выставка «Стейхен, фотограф» как подведение итогов его яркой и славной жизни.
Пожалуй, из всего многогранного творчества Стейхена наибольший интерес вызывают его портреты. Люди, которых он снимал, в данный исторический период оказывались в центре общественного внимания. Поэтому сам Стейхен считал, что эти портреты «великих, почти великих и собирающихся стать великими» в каком-то смысле принадлежат жанру фотожурналистики. На этих страницах мы знакомим наших читателей с некоторыми из них и публикуем авторские комментарии и воспоминания Э. Стейхена о его встречах с выдающимися современниками.

В. ПАВЛЕНКО

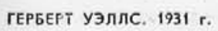
ФОТО ЭДВАРДА СТЕЙХЕНА



ГЕРХАРДТ ГАУПТМАН. 1932 г.



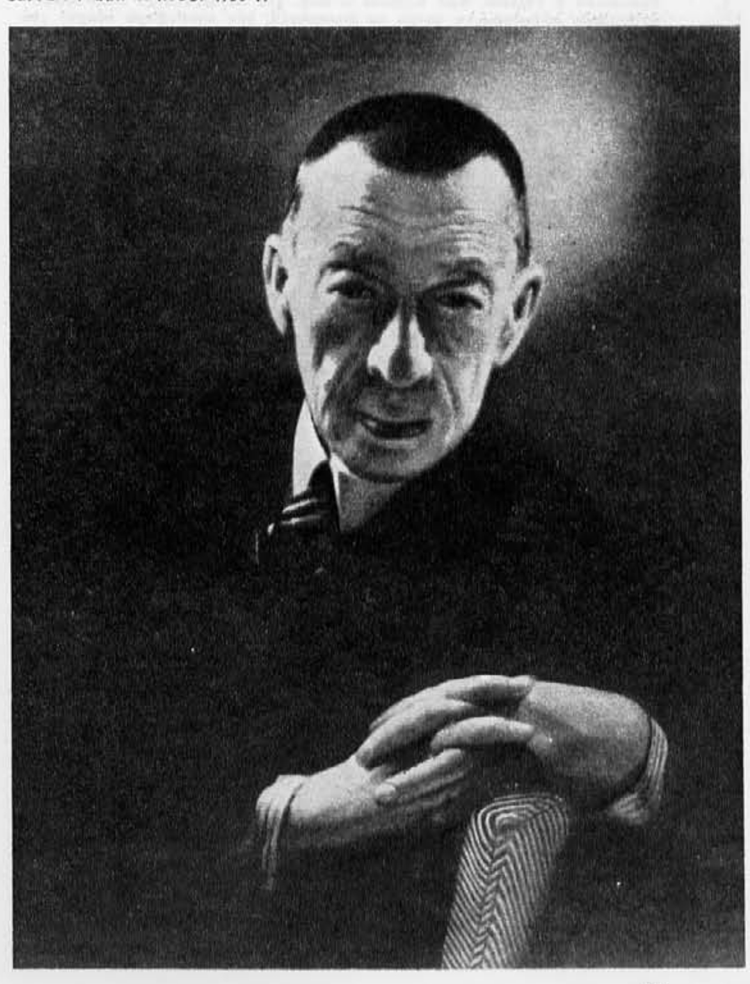
ДЖОРДЖ ГЕРШВИН. 1927 г.



ГЕРБЕРТ УЭЛЛС. 1931 г.



СЕРГЕЙ РАХМАНИНОВ. 1936 г.



Эдвард Стейхен:

Первый раз, когда Чарли Чаплин пришел ко мне в студию, сопровождавший его секретарь сказал: «У господина Чаплина назначена еще одна деловая встреча, так что в вашем распоряжении только двадцать минут». Когда мы ввели Чаплина в студию и стали устанавливать осветительную аппаратуру, он как-то застыл, замкнулся. Я отпустил своих ассистентов и попытался работать с ним один, но ничего не выходило. В конце концов Чаплин сказал: «Видите ли, я просто не могу находиться в покое. Я должен все время что-то делать. Тогда я чувствую себя в своей тарелке».
Тогда я прекратил съемку, достал свои папки с фотографиями, куда входила серия с подсолнечником. Она заинтересовала Чаплина больше всего. Он сделал такое замечание: «Любопытно — чем ближе ты к природе, тем таинственнее она становится».
Я начал говорить с ним о его фильмах, особенно восхищаясь «Золотой лихорадкой», которую он только что выпустил. Тогда он расслабился и тоже увлекся разговором. Я позвал свою команду — и через несколько минут у меня было полдюжины фотографий Чаплина, непринужденного, естественного — живое воплощение танцующего фавна.

Почти каждый год я совершал поездки в Голливуд. И вот однажды мне представился случай снимать несравненную Грету Гарбо. Она тогда участвовала в съемках фильма «Зеленая шляпа». Во время пятиминутного перерыва мне было разрешено сделать ее портрет. В моей импровизированной студии, рядом со съемочной площадкой, стоял кухонный стул, на который я набросил кусок ткани. Когда вошла Гарбо, я попросил ее сесть. Она уселась на стул верхом, опершись на спинку. Я сделал пять или шесть экспозиций, более или менее похожих на ее обычные портреты для кинопроб. Она поворачивала голову направо, налево, потом вверх, вниз, но больше всего мне мешали ее волосы. Кудрявыми, пушистыми прядями они все время падали ей на лоб. Я сказал: «Как жаль, что приходится работать с этой киношной прической!» Услышав это, она обеими руками забрала все волосы и откинула их назад, открыв все лицо: «Ох, уж эти волосы!» В это мгновение — как солнце проглядывает из-за туч — появилась женщина, и засияла всей красотой своего ослепительного лица.
После съемок она бросилась ко мне, обняла и сказала: «Вам бы следовало стать режиссером. Вы все так хорошо понимаете». Я догадался, что она имела в виду. Я позволил ей делать то, что она хотела, не командуя, не указывая, не заставляя принимать позы.

Когда я первый раз фотографировал Марлен Дитрих, съемка проходила под наблюдением Джозефа фон Штернберга — ее режиссера. Тандем Штернберг — Дитрих напоминал союз Свенгали — Трильби. Она никогда и никому не позировала, если при этом не присутствовал Штернберг, который наблюдал и давал указания, что и как делать. В этот день на съемки ушло два часа, я сделал около 40 экспозиций, но так ничего и не добился...
Получившийся у меня портрет Дитрих был сделан во время сеанса, когда Штернберг отсутствовал. Мы прекрасно провели время, она была само очарование. Когда сеанс закончился, Марлен сказала дрожавшим от волнения голосом: «Вы знаете, первый раз меня кто-то снимал без Штернберга».

Одним из самых дорогих гостей, который не раз приходил ко мне сниматься в студию, был Юджин О'Нил. Его визит всегда был знаменательным событием, и когда он появлялся, вся атмосфера вокруг становилась наэлектризованной, не только из-за его присутствия, но также из-за глубокого уважения, которое я испытывал к его творчеству. Такое мое отношение к нему на самом деле берет свое начало от восхищения перед его отцом, потому что инсценировка О'Нила-старшего «Монте-Кристо» была одним из первых спектаклей, увиденных мною в детстве. Так что имя О'Нила долгое время непосредственно и живо ассоциировалось у меня с театром. Драматург был совершенно уникальной моделью для позирования — он никогда, ни при каких обстоятельствах, даже вида не подавал, что замечает камеру. В этом был весь О'Нил.

У меня был очень продолжительный сеанс с Глорией Свенсон — с множеством переодеваний и разным освещением. В конце съемки я взял черную кружевную вуаль и набросил ей на лицо. Она сразу же подхватила мою мысль. Глаза у нее расширились, она стала похожа на леопарда, притаившегося в кустах и высматривающего добычу. Такой натуре, как мисс Свенсон, динамичной, все схватывающей на лету, не нужно было ничего объяснять. Реагировала она мгновенно и интуитивно.

Когда фотографировали Мэри Пикфорд, она настаивала, чтобы лампы стояли перед ней, на полу и светили прямо в лицо. Я полагаю, ей нравилось, когда у нее в глазах отражались искрящиеся огоньки. Но освещение снизу было моим слабым местом. Все же послушно выполняя ее просьбу, я расставил лампы на полу, но нанес на них темно-красную желатиновую пленку. Поскольку я использовал простые, а не панхроматические пластины, то наличие красного фильтра полностью снимало эффект освещения. Но мисс Пикфорд была очень довольна результатом, и я — тоже. Она мне призналась, что подумала, будто красный свет создает какой-то особый эффект и даже собиралась попросить кинооператора использовать этот трюк в ее следующем фильме.

Некоторые портреты я делал по заказу для «Вэнити фэйр». Один из них — многократное повторение головы Карла Сандберга. Я снял Карла на следующий день после того, как он отредактировал последний лист корректуры написанной им биографии Линкольна «Военные годы». На подготовку и сбор материала ушли годы, а саму книгу он писал шесть лет. В то утро Карл сидел за завтраком, и лицо его выражало такой глубокий покой, безмятежность и умиротворение, что мне вспомнилась прекрасная фотография Линкольна, сделанная Гарднером на следующий день после окончания гражданской войны. Это единственный существующий портрет Линкольна, на котором видна его настоящая живая улыбка, усталая улыбка облегчения, улыбка безграничного тепла и нежности.

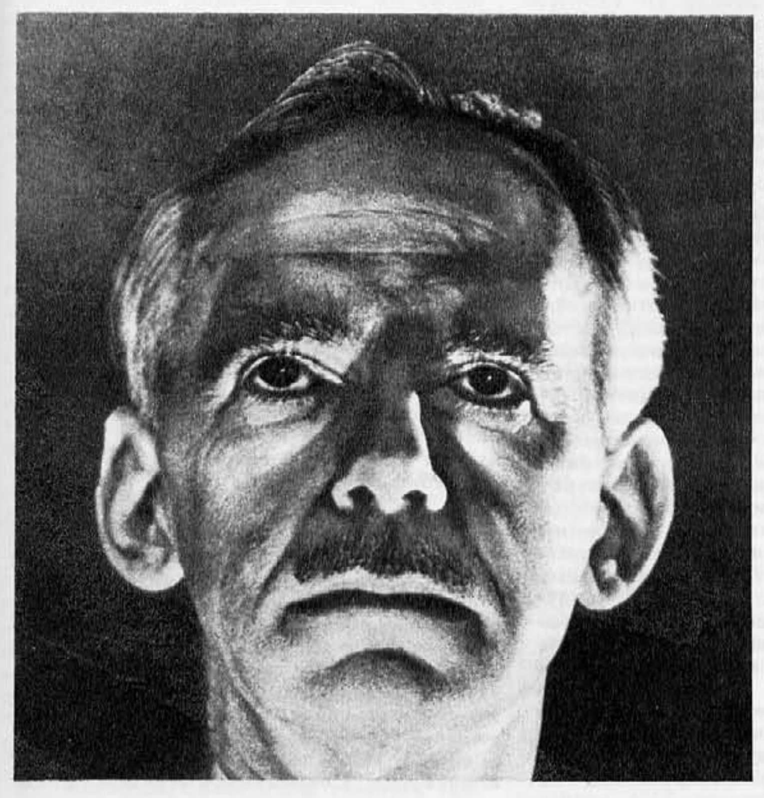


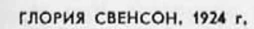
ЧАРЛИ ЧАПЛИН. 1925 г.

ГРЕТА ГАРБО. 1928 г.



ФОТО **ЭДВАРДА СТЕЙХЕНА**




ЮДЖИН О'НИЛ. 1932 г.


МЭРИ ПИКФОРД. 1927 г.

ГЛОРИЯ СВЕНСОН. 1924 г.



МАРЛЕН ДИТРИХ. 1932 г.



Разговор начистоту

Многочисленная армия фотолюбителей и профессиональных фотографов чрезвычайно заинтересована в надежной и качественной отечественной фототехнике. Но требования к аппаратуре, предъявляемые различными категориями фотографов, неоднозначны в связи с неадекватностью решаемых ими задач. Ориентация фотопромышленности только на массового фотолюбителя была бы недальновидной. Ведь современное советское фотоискусство создается в основном любителями-фотохудожниками, и коль скоро это так, то промышленность обязана обеспечить и эту категорию фотографов необходимыми камерами, а также обширным ассортиментом принадлежностей. Что касается наших фотожурналистов, то до сих пор они не имеют в своем арсенале камер, которые гарантировали бы выполнение съемок на высоком профессиональном уровне.

В прошедшем году, как и в первых номерах нынешнего года, на страницах «СФ» шел заочный диалог между редакцией, читателями и промышленностью, который вызвал широчайший отклик наших подписчиков. В критических публикациях * были вскрыты причины отсутствия в стране новых цветных фотоматериалов со стабильными характеристиками, проанализированы причины ограниченного ассортимента фотопринадлежностей на прилавках магазинов, дана критическая оценка ориентации фотопромышленности в основном на создание «беспроблемных» любительских камер. В ряде статей были затронуты самые злободневные вопросы низкого качества и ненадежности выпускаемой фототехники, показаны причины ряда неудач в создании новых моделей камер, распыленности конструкторских сил, дан анализ системы «торговля — промышленность», которая продолжает пробуксовывать, причем этот процесс принимает явно затяжной характер. Обтекаемые и формальные ответы руководителей ведомств и заводов-изготовителей создают лишь видимость принимаемых мер. Это и предопределило решение редакции посвятить творческий «четверг» наболевшим проблемам.

Недавно по инициативе редакции состоялась встреча представителей фотографической общественности и фотопромышленности. Участники встречи познакомились с обзором редакционной почты «СФ», а также выставкой, на стендах которой были продемонстрированы самодельные технические разработки фотолюбителей-конструкторов. Состоялся обмен мнениями. В фоточетверге приняли участие руководители и ведущие специалисты оптико-механической промышленности, ответственные работники Госстандарта СССР, Госкомцен СССР, Минторга СССР, ЦРКО «Рассвет», Роскультторга РСФСР, фотолюбители и профессиональные фотографы, журналисты. Первостепенное внимание было уделено качеству фототехники, выполнению плана выпуска фотоаппаратуры в текущей пятилетке, созданию единого отечественного байонета, технологическому обеспечению выпуска фотокамер, динамике спроса на внутреннем рынке, проблемам разработки аппаратуры для фотожурналистов *.

В. Синцов, научный руководитель Дома оптики им. С. И. Вавилова: — Скоординированные работы по развитию системы любительской фотографии ведутся общими усилиями 16 министерств и ведомств. Для осуществления задач по разработке и организации производства 27 моделей фотоаппаратов и 35 сменных объективов нами была разработана комплексная отраслевая программа. Эта программа включает в себя также развитие элементной базы, конструкционных и отделочных материалов, сопутствующих изделий, источников питания... Требования к надежности и ресурсу работы фотоаппаратуры, которые закладываются в камеры на текущую пятилетку, более чем в два раза превышают существующие или бывшие ранее аналогичные показатели. Однако не все задачи, предусмотренные этой программой, удается выполнить. Причины отставания в разработке и освоении серийных моделей мы видим как в несовершенстве и низком качестве элементной базы, поставляемой смежными ведомствами, так и в плохой организации работ ЦКБ наших объединений. Выполнение директивных цифр, запланированных на 1990 год с учетом соответствия отечественной продукции мировому уровню, представляется задачей весьма сложной...

Каковы же наши итоги за истекшие два года пятилетки? В 1986—1987 годах были освоены и начат серийный выпуск следующих моделей: «Смена-19» (2000 шт. — 1986 г.); «Эликон-автофокус» — в 1987 году выпущено 13400 шт.; «Эликон-3» — 2300 шт.; «Зенит-автомат» — 4800 шт. В прошлом году нам не удалось завершить работы (кроме опытных образцов) по созданию «ЛОМО-компакт М». Не повезло разработке «Киева-90», и эта модель сейчас находится на испытаниях. В прошлом году с отставанием от первоначальных сроков велось освоение производства «Зенита-14» — 83 шт., а также была изготовлена пробная партия — 20 шт. — «Зенита-15М», который будет выпускаться взамен «Зенита-11», «12 СД».

Наши конкретные планы на 1988 год: «Смена-20», продолжающая дальнейшее развитие камер «Смена»; модернизация «Киева-35А» и его замена «Киевом-35 АМ» — предположительный выпуск — 2000 шт.; «Киев-18» — 900 шт.; «Эликон-1» — 5000 шт.; «Эликон-4» — 2000 шт.; новая модель «Фотоснайпер-5» — 100 шт.

Н. Щербак, фотолюбитель, народная фотостудия «Новатор»: — Сегодня мы услышали, что в этой пятилетке будет освоено 27 моделей фотоаппаратов. Скажите, какая нужда заставляет нас изготавливать столько моделей? Давайте, наконец, остановимся! Давайте вначале доведем хотя бы «Зениты». Ведь аппарат предназначен для того, чтобы снимать, и должен выпускаться в комплексе с объективами, блендами, фильтрами... и кофрами.

А. Шеклеин, кандидат технических наук, консультант «СФ»: — Многие фотографы настаивают на возобновлении выпуска камер типа «Москва». Это является жесткой характеристикой одновременно и ненадежности современной аппаратуры, и утверждением того, как необходима доступная по цене среднеформатная камера.

В. Синцов: — Харьковчане взялись за разработку среднеформатной любительской камеры 6×7 см. Мы, к сожалению, не можем сейчас ничего сказать о потребностях рынка, но предполагается, что эта камера будет не дешевой — порядка 200—300 рублей.

О. Сербинов, инженер, консультант «СФ»: — Фотолюбители нередко заблуждаются относительно возможностей изготовить механические камеры высокого качества за доступную цену. Благодаря чему повышается надежность и снижается себестоимость аппаратуры? Только благодаря применению электроники. Механическую камеру высочайшей надежности на современном уровне выпускает только фирма «Лейтц». Но сколько «Никонов» стоит «Лейка-М6»?! Современные успехи в производстве камер зависят от уровня технологии — автоматической роботизированной сборки, от возможности быстрой перестройки технологических процессов. Мне кажется, что промышленность должна выработать свою новую техническую политику.

Л. Самаркин, Госстандарт СССР: — В прошлом году на заседании в Госстандарте было отмечено, что темпы освоения перспективных моделей любительской фототехники явно недостаточны и не обеспечивают выход отечественной фототехники на мировой уровень к концу XII пятилетки. Отставание к 1990 году будет примерно составлять 4—5 лет. Одной из причин такого положения является копирование зарубежных аналогов, стремление к подражанию. Зеркальные малоформатные камеры — это в основном конструктивно устаревшие модели, хотя «Зенит-11» и «Зенит-12СД» пользуются спросом любителей. Принятые меры не изменили технического уровня и качества продукции. Так, например, процент рекламаций за 1986—1987 гг. составил по фотоаппаратам — 2,4/2,3%, по фотоувеличителям — 0,15/0,13%, по диапроекторам — 1,0/0,5%. На основании заслушанных сообщений был сделан вывод, что практически запланировано невыполнение постановления Правительства.

Н. Щербак: — Проанализируем качество дальномерных «Киевов» за почти сорокалетний период их производства. Камеры 50-х годов пользуются у любителей исключительной популярностью и сегодня, так как до сих пор работоспособны. Камеры последних лет со Знаком качества — рассыпаются затворы, не отъюстированы дальномеры, камеры перестают работать после нескольких отснятых кадров. Скажите, как удалось за столь короткий исторический срок великолепную базовую модель довести до такого состояния, когда камера перестает быть фотоаппаратом? Другой

---

* «Размышления после выставки» и «Недальновидность?» — «СФ», 1987, № 8; «Цена цветного отпечатка» — «СФ», 1987, № 9; «Фотоаппаратуре — высокое качество» — «СФ», 1987, № 10; «Ярмарка-87. Надежды и разочарования» — «СФ», 1987, № 12; «Продолжение разговора» — «СФ», 1988, № 2; «Вновь о судьбе «Алмазов» — «СФ», 1988, № 3.

* Выступления участников встречи даются в кратком изложении. Сообщения А. Золкина «Динамика и структура реализации фотоаппаратов на внутреннем рынке» и Ю. Дудникова «Проблемы отечественного байонета» будут опубликованы полностью в последующих номерах «СФ».

пример — наши «Зениты». Модель «Зенит-С» мы, любители, ценили за исключительную надежность, за прекрасное изображение в видоискателе. На кого рассчитаны видоискатели в последних моделях «Зенитов» с линзой Френеля, микрорастром, клиньями Додена? Зачем? Фотоаппараты стали слепы и совершенно непригодны для технически грамотной съемки. Но фотоаппарат — это не только продолжение глаза, но и руки фотографа. Возьмите «Киев-17» и последующие модели — ведь их трудно держать в руках. Вот до чего дошли в конструировании!..

В. Прядко, заместитель генерального директора ПО «Завод Арсенал»: — Из обзора писем, подготовленного редакцией «СФ», следует, что 80% читателей осуждают позицию промышленности, которая, по их мнению, «не желает знать запросов любителей, исходит лишь из своих ведомственных интересов, и в результате качество фотоаппаратуры плохое, а цены — крайне высокие». Трудно не согласиться с этими мнениями. Цены на выпускаемые нами среднеформатные камеры высокие, но в связи с переходом на самофинансирование вопросу прибыли предприятия будет уделяться самое серьезное внимание. Уменьшить прибыль мы не можем и будем искать другие пути. Цена «Киева-19» — 150 рублей, но его рентабельность — 1%. Продав в 1988 году до 39000 камер, мы повысим рентабельность, хотя это будет очень сложно. Что же касается «Киева» 6×7, то стоимость его оснастки оценивается примерно в 1,5 млн. рублей. И если профессионалы не возьмут камеру, объединение понесет убытки.

И. Клебанов, заместитель главного технолога ЛОМО им. В. И. Ленина: — В связи с тем, что с 1 января 1989 года объединение переходит на самофинансирование, хочется сказать о ценах на аппаратуру. «Алмаз-103»: оптовая цена — 230 рублей; плановая себестоимость — 224 рубля. В 1984 году себестоимость этой камеры была 669 рублей. Таким образом, доплачивая 439 рублей, мы потерпели убытки в 1964000 рублей. В 1985 году мы потеряли 746000 рублей. Думаю, теперь вы представляете, откуда берутся высокие цены. Они не выдуманы — это результат реальных расходов предприятия на производство сложной фотоаппаратуры.

Д. Луговьер, фотокорреспондент журнала «Турист», кандидат технических наук: — Трудно даже представить, насколько качество камеры «Салют» отличается от сегодняшней модели «Киева-88». Камеру «Салют» без труда можно было довести до рабочего состояния. В «Киеве-88», недавно полученном мной, качество сборки и изготовления деталей выходит за рамки технически принятых норм. Великолепным объективом «Зодиак-8В» с весьма приемлемой стоимостью я испортил массу интересных съемок на слайды при естественном освещении только потому, что отверстие диафрагмы не совпадало с соответствующими диафрагменными числами. Пришлось с помощью фотометра переградуировать шкалу на кольце диафрагм объектива. Выпуская такую продукцию, изготовители, вероятно, рассчитывают на специалиста, который сможет сам, своими руками довести ее в домашних условиях. При таком низком качестве ни о каком рынке сбыта говорить не приходится. Это взаимоисключающие понятия. Не можете рентабельно работать и делать качественную фотоаппаратуру — значит надо закрывать производство.

А. Шеклеин: — Как разрубить заколдованный круг промышленность — торговля? Промышленность не выпускает нужную аппаратуру потому, что ее не заказывает торговля, торговля не заказывает потому, что не знает возможностей промышленности. Конкретное предложение читателей «СФ» — через систему своих фирменных магазинов предприятия могут организовать подписку на камеры с предварительным авансированием. Таким образом, станет ясно, на какой уровень цены можно рассчитывать и, кроме того, появляется возможность получить деньги вперед — на развитие производства. Фирменные магазины должны стать для промышленности своеобразными лабораториями. Нужно направлять первые, даже опытные партии в такие магазины по приемлемой для предприятия розничной цене — ведь покупатель должен привыкнуть к новым образцам аппаратуры.

А. Серов, главный конструктор ЦКБ ПО «Завод Арсенал»: — Полтора года назад перед объединением была поставлена задача — создать камеры 6×7 см для профессионалов. Было разработано техническое задание, по которому в настоящее время ведется работа. Система включает сменные объективы. Какие показатели заложены по надежности? Ресурс — 25000 срабатываний и гарантийный срок работы семь лет. Сложности, с которыми мы сталкиваемся,— это проблемы элементной базы и ограниченность в выборе пластмасс. Работа по созданию камеры связана с большими затратами, привлечением лучших конструкторских сил. Мы должны будем окупить свою разработку, быть уверенными в успешном сбыте такой камеры. Нам нужны гарантии, нужна организация, которая возьмет на себя роль головного заказчика. Сегодня однозначного решения по этому вопросу мы не имеем. Только для оснащения системы 6×7 см принадлежностями до полного объема потребуется не менее трех-пяти лет.

О. Сербинов: — Здесь прозвучало слово «система». Но смысл системы не только в комплектации фотоаппаратов принадлежностями и объективами. Нужна система в разработках. Технологией производство камеры не обеспечено, и пока промышленность изготовит такую камеру — «Мамия» сделает следующий шаг.

Л. Лопаев, фотокорреспондент журнала «Латинская Америка»: — Возможно, что «Киев-90» будут использовать и профессионалы. Но репортеру приходится снимать в разных регионах страны: там, где температура —40 °С, и там, где +40 °С. А пока у нас в стране нет источников питания, работающих в этом диапазоне температур. Как только начинается профессиональный уровень работы, резко возрастают требования к надежности камеры. Надежность стоит дорого. Поэтому для профессионала нужна дорогая камера.

В. Вяльбут, заместитель начальника ЦКБ ЛОМО им. В. И. Ленина: — С 1985 года наше предприятие занимается 35-мм профессиональной камерой. Хочу оговориться, что объединению разработка всей системы для профессионалов не планировалась.
В 1986 году Союз журналистов СССР снял согласующую подпись под техническим заданием — оказалось, что журналистов такой аппарат не устраивает. Решение задачи по всей системе — ИФО, набор принадлежностей, объективы — возможно лишь при подключении к этой работе специализированных предприятий как нашей отрасли, так и других министерств. В настоящее время мы не сможем решить всех проблем с «Алмазами». Нам нужен реальный заказчик, который бы подтвердил заказ, так как предполагаемая цена камеры будет более 700 рублей.

А. Шеклеин: — «Дайте нам гарантию!» — вот что мы слышим от промышленности. А на какие гарантии может рассчитывать, к примеру, фирма «Кэнон» в условиях жесточайшей конкуренции, когда моделей выпускается в десятки раз больше, чем у нас в стране? Какие гарантии? — только высокий технический уровень и качество.

В. Куняев, член бюро Всесоюзного совета по фотожурналистике Союза журналистов СССР: — Десятилетия репортеры районных газет снимали «Киевами», пятидесятилетний юбилей которых уже отмечен. И пока эти камеры работали, репортеры как-то выходили из положения. Десятилетиями мы видели, что, испытывая трудности, промышленность пытается что-то сделать. Вряд ли при существующей распыленности разработок, а также организации производства промышленности удастся выйти на новый уровень. Может быть, руководителям отрасли пора признать, что в настоящее время оптико-механическая промышленность не в состоянии разработать надежную отечественную фототехнику. Возможно, следует подумать о выделении самостоятельного предприятия для производства только фотокинотехники, о создании совместных предприятий с зарубежными фирмами.

Л. Бергольцев, фотожурналист: — Нередко приходится слышать такие аргументы: «как же выполнять план, как платить рабочим?» Прежде всего предприятие должно выпускать качественную конкурентоспособную продукцию, а потом уже, как следствие успешной работы, — зарплата. Неудивительно, что при нынешнем подходе заводы говорят о необходимых гарантиях. Кто же может дать такую гарантию? Хорошая камера, независимо от того, сколько она будет стоить, найдет своего покупателя. Надо, чтобы представители промышленности честно дали бы фотографам ответ на вопрос, когда, наконец, наша фотопромышленность изготовит конкурентоспособную фотоаппаратуру?

Б. Горбунов, заместитель директора ГОИ им. С. И. Вавилова: — Наша отрасль производит массовую любительскую фотоаппаратуру. Было бы несправедливо забывать, что целое поколение фотолюбителей творчески выросло на отечественной аппаратуре. Успехи оптико-механической промышленности закладывались в нашем институте усилиями таких ученых, как И. Черный. Но потом в отрасли начались неполадки. Одна из причин падения качества аппаратуры — низкий уровень технологии, плохая организация работы и, что греха таить,— недостаточно гибкая система планирования. Как представитель ГОИ, я отметил бы, что наша советская оптика остается на высоком уровне. Имеются оригинальные разработки, например, оптика с киноформным элементом, представляющая новое слово в оптическом деле...

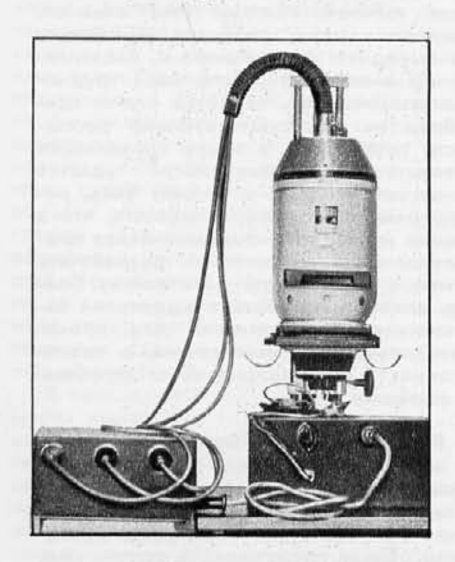
От редакции

Самая трудновыполнимая задача — догнать сегодняшний уровень далеко ушедших вперед конкурентов. Все эти годы оптическая промышленность пыталась это осуществить. Без учета реальных возможностей заводов, «волевыми» методами внедрялись в перспективные разработки технические решения, достигнутые в зарубежных моделях камер. Но пока шли опытно-конструкторские работы, зарубежные фотофирмы делали следующий шаг, и мы вновь оказывались в отстающих. К чему это привело? Только к срыву намеченных самой же отраслью планов. «Алмаз-101» — начало се-

Окончание см. на стр. 44

КОНКУРС 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

Трехканальный фотоувеличитель



Предлагаемая конструкция фотоувеличителя для цветной печати создана на базе «Крокуса-4-колор SL». Но для этой цели пригоден любой конденсорный фотоувеличитель, конденсор которого не имеет пузырьков воздуха, царапин и свилей, а стекло обладает удовлетворительной однородностью. Конструкция состоит из 5 частей: фотоувеличитель, осветительный, волоконно-оптический, силовой и управляющий блоки (см. фото). Осветительный блок (рис. 4) представляет собой ящик, разделенный на пять отсеков. В трех из них, расположенных рядом друг с другом, установлены конденсоры для ламп, зональные и тепловые фильтры, световые заслонки, лампы и отражатели. Под этими отсеками расположен четвертый, в котором установлены соленоиды. В пятом — вентилятор, который нагнетает воздух в четвертый отсек. Далее воздушный поток поступает в первые три отсека, где обдувает тепловые фильтры и лампы, а затем выходит наружу по каналам,

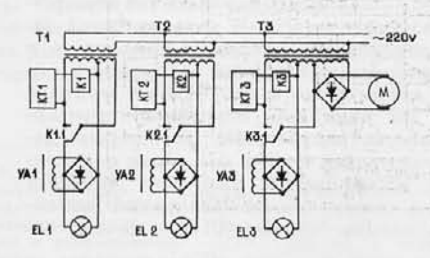


РИС. 1. Принципиальная электрическая схема прибора

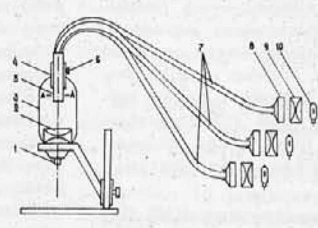


РИС. 2. Трехканальный фотоувеличитель для цветной печати: **1** — объектив; **2** — конденсор; **3** — корпус; **4** — втулка; **5** — тубус; **6** — фиксирующий винт; **7** — световоды; **8** — зональный светофильтр; **9** — конденсоры для ламп; **10** — лампы

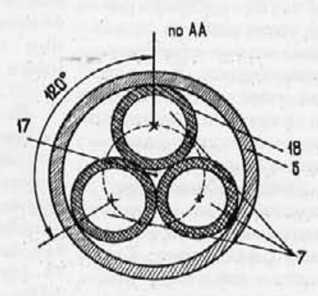


РИС. 3. Тубус фотоувеличителя (сечение по АА): **5** — тубус; **7** — световоды; **17** — оптическая ось фотоувеличителя; **18** — кожух световода.

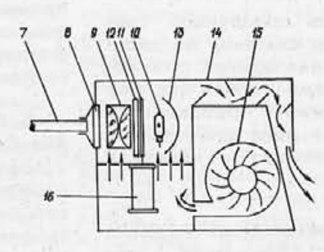


РИС. 4. Осветительный блок: **7** — световод; **8** — зональный светофильтр; **9** — конденсор для лампы; **10** — лампа; **11** — световая заслонка; **12** — тепловой фильтр; **13** — отражатель; **14** — корпус осветительного блока; **15** — вентилятор; **16** — соленоид. Стрелками показана циркуляция воздуха

имеющим световые заслонки. В конструкции осветительного блока предусмотрено быстрое удаление зональных светофильтров.

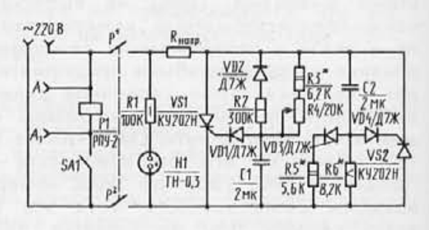
Волоконно - оптический блок предназначен для проведения светового потока из осветительного блока в фотоувеличитель. Он состоит из трех пучков стеклянных волокон (световодов). Каждый такой пучок заключен в гибкий кожух. Одни концы этих пучков подведены к конденсорам осветительного блока, другие помещены в тубус фонаря так, чтобы их оптические оси располагались вокруг оптической оси фотоувеличителя, параллельно ей и под углом 120° относительно друг друга (рис. 3). Тубус со световодами может перемещаться вертикально и фиксироваться относительно корпуса. Диаметр стеклянной части пучка одного световода должен выбираться исходя из условия, что расстояние от оптической оси фотоувеличителя до оптической оси световода должно быть несколько меньше радиуса зрачков входного и выходного зрачков оптической системы фотоувеличителя. Выполнение этого условия дает возможность получить наиболее яркое и равномерное освещение экрана фотоувеличителя. В работе использованы световоды с диаметром стеклянной части 3,5 мм (рис. 3).

Силовой блок состоит из трех понижающих трансформаторов, мощность которых соответствует мощности выбранных ламп. В этом же блоке установлены три переключающих реле, контакты которых, в свою очередь, рассчитаны на ток, потребляемый лампами. Переключающие реле служат для переключения ламп с режима «подогрев» (напряжение 4 В) на номинальный режим (24 В). Принципиальная электрическая схема показана на рис. 1. Управляющий блок состоит из трех реле времени, имеющих общую и автономную клавиши «пуск». Желательно, чтобы реле времени имели отработку экспозиции и в сотых долях секунды.

Работа с фотоувеличителем. После того как выбран нужный масштаб увеличения, производится настройка освещенности экрана (возможна при включенной лампе только в одном канале) путем перемещения тубуса **5** во втулке **4** вверх — вниз (рис. 2). По достижении равномерной освещенности тубус фиксируется винтом **6**. В негативную рамку вставляется негатив, после чего производится фокусировка изображения. Фокусировку производят по трем каналам, одновременно включив три лампы, или по одному. При этом изображение будет сфокусировано по одному каналу осветительного блока. Этот канал можно использовать при черно-белой печати. После фокусировки лампы выключаются, в кадрирующую рамку вкладывается фотобумага, а на блоке управления устанавливается время для каждого канала согласно коррекции. При нажатии на клавишу «пуск» происходит переключение ламп при помощи переключающих реле К1, К2, К3 на номинальное напряжение (рис. 1) во всех трех каналах; синхронно с этим соленоиды **16** (рис. 4) открывают световые заслонки **11** и световой поток, пройдя тепловые фильтры, конденсоры для ламп, зональные фильтры, попадает в световоды **7**, а из них — в фотоувеличитель. По мере отработки заданного времени блок управления последовательно переключает лампы в режим «подогрев». Синхронно с этим отключаются соленоиды, которые световыми заслонками перекрывают световой поток от ламп в режиме «подогрев». На этом экспонирование заканчивается.

М. ЧЕРНЫЙ

Управление осветителями

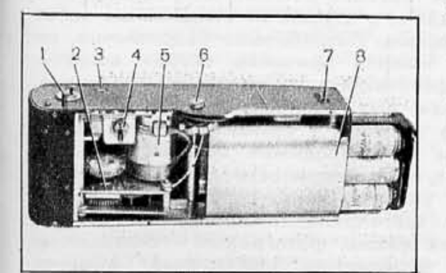


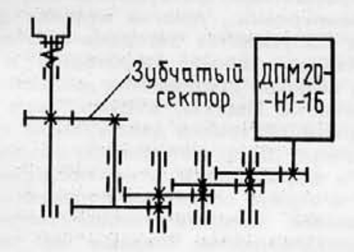
Комплект осветительных приборов с электронным управлением позволяет оперативно изменять освещение как в студийных условиях, так и при выездной фотосъемке. Он обеспечивает экономию электроэнергии и увеличение срока службы электроламп. Электронный блок управления, входящий в комплект, предназначен для работы с осветителями ФО-1, ОКФ-2, «Свет-500», «Свет-1000» и другими с общей потребляемой мощностью до 3 кВт. Экономия электроэнергии осуществляется за счет изменения мощности осветителей и оперативного управления ими. В комплекте применены два осветителя ОКФ-2 и два ФО-1. Для обеспечения надежности осветителей пластмассовые патроны в них заменены фарфоровыми, увеличено сечение провода в арматуре. Управление освещением осуществляется плавным изменением мощности ламп с помощью тиристорных регуляторов напряжения (см. схему). Их два, по 1,5 кВт каждый. Манипулирование светом производится фотографом с одного места без отрыва от фотокамеры, с визуальным контролем. Работой осветителей может управлять любое реле времени. Примененные в комплекте регуляторы напряжения отличаются от прочих тиристорных регуляторов простотой схемы, надежностью в эксплуатации и доступностью в изготовлении фотолюбителями и мастерскими службы быта. Регуляторы не содержат до-

рогостоящих элементов в схеме и не критичны к их подбору. Они собраны на тиристорах КУ202Н, диоды Д7Ж, Д226Б, КД105Г. Конденсаторы — бумажные, типа МБГО емкостью 1—2 мкФ, резисторы R3, R5 — 2 Вт, два R6 — 2 Вт по 16 кОм каждый, R4 — переменный на 15—20 кОм. Реле Р1 на 220 В переменного тока. При указанных в схеме номиналах напряжение на нагрузке измеряется от 200 до 80 В и регулируется резистором R4. Монтаж выполнен печатным способом, блоки помещены в пластмассовый переносной корпус. При работе следует соблюдать меры предосторожности.

А. АРДАШЕВ
300905, Тульская обл.,
пгт Скуратовский,
ул. Шахтерская, 49а, кв. 18

Моторный привод





Предлагаемый привод разработан для камер «Алмаз-103», «Алмаз-104» и имеет следующие характеристики: масса (без батарей) — 365 г; габариты — 145×36×58 мм; питание — 9 В (6 шт. А-316); работоспособность сохраняется при снижении напряжения до 6 В; скорость взвода затвора — 0,4 ÷ 0,6 с.

В корпусе привода (см. фото) размещены: отсек питания с батарейками — **8**; электрические контакты для связи с камерой — **7**; винт для крепления привода на камеру — **6**; двигатель (ДПМ-20) — **5**; микровыключатель — **4**; кнопка включения обратной перемотки пленки на камере — **3**; редуктор — **2**; подпружиненная вилка для кинематической связи механизмов привода и камеры — **1**. На нижней стенке привода расположены разъем для подключения выносного контейнера питания в зимних условиях и штативное гнездо.

Кинематическая схема редуктора приведена на рисунке. Двигатель ДПМ-20 применяется в кинокамере «Киев-16Э», при напряжении питания 6 В развивает 6000 об/мин. Передаточное отношение редуктора — 1 : 200. Автор не имел возможности изготовить мелкомодульные зубчатые колеса, поэтому данная кинематическая схема выполнена из готовых шестерен. Особое внимание следует обратить на конструкцию выходной пары шестерен, для которых необходимо предусмотреть предохранительное устройство, обеспечивающее надежное зацепление зубьев сектора.

Чтобы обеспечить работоспособность привода и упростить управление им, следует увеличить уровень надежности камеры, установив две дополнительные контактные группы. Это связано с тем, что штатный контакт на механизме зеркала размыкается только на время работы камеры, то есть когда нажата спусковая кнопка, и не размыкается после взвода затвора. Привод работает только в режиме покадровой съемки. Режим непрерывной съемки требует серьезной переделки камеры (установки кнопки спуска затвора от мотора); он не обеспечивается уровнем надежности камеры и поэтому не предусмотрен. Момент на шлице камеры не должен превышать 4 кг·см, поэтому рекомендуется применять кассеты с малым усилием вытяжки пленки, а зимой заряжать кассету пленкой из расчета не более 24 кадров. Для обеспечения быстрой остановки двигателя после взвода затвора применяется режим электродинамического торможения якоря двигателя.

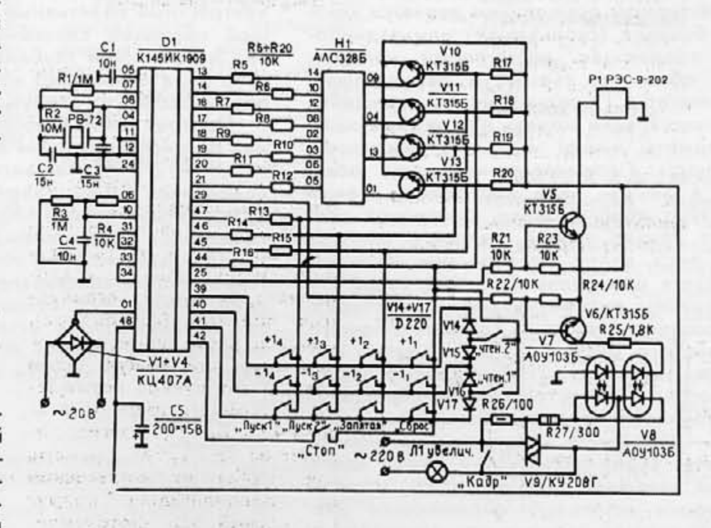
Данный образец привода является самодельным работающим макетом. При изготовлении в промышленных условиях и замене деталей корпуса на пластмассовые масса привода может быть снижена на 50 г и высота — на 10 мм.

С. ГРИШИН,
Москва

Прецизионное реле времени

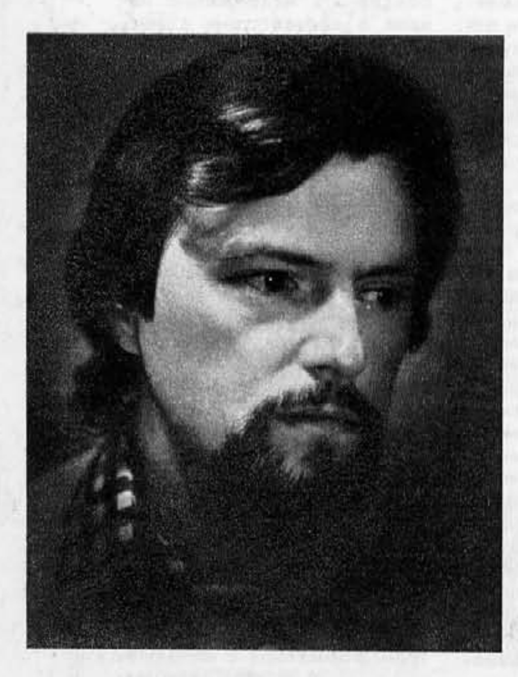
Одной из наиболее доступных и дешевых серий микросхем-микроконтроллеров, разработанных для широкого применения в автоматике, является серия К145. Для применения при фотопечати разработана микросхема К145ИК1909, которая во многом похожа на широко распространенную часовую микросхему К145-ИК1901 и имеет стоимость 5 рублей. Эта микросхема позволяет простыми средствами создать двухканальное реле времени с высокими техническими параметрами: диапазон времени отсчета по первому каналу от 0,01 до 9999 с с дискретностью установки времени 0,01, 0,1 и 1,0 с; диапазон времени отсчета по второму каналу от 1 до 9999с; точность отсчета $\pm 10^{-3}$%. По первому каналу возможно прерывание и повторный пуск отсчета времени в пределах заданного интервала, многократное воспроизведение времени, записанного в память микросхемы. Во время отсчета на индикаторе отображается остаточное время экспозиции. Время отсчета по второму каналу задается перед пуском, и его установка сохраняется при многократном повторении. В случае попеременных отсчетов по двум каналам при отсчетах по второму каналу время экспозиции устанавливается непосредственно перед пуском отсчета. Считывание установок обоих каналов возможно в любой момент времени, пуск — независимый. Установка времени отсчета производится путем корректировки на ±1 значение любого из четырех разрядов числа времени отсчета и изменения положения запятой, а также сброса набранного значения. Точность отсчета обеспечивается стабилизацией частоты внутреннего генератора кварцевым резонатором типа РВ-72 или РК-72 частотой 32768 Гц, широко используемым в наручных и настольных электронных часах. Питание схемы (см. рисунок) осуществляется от источника с напряжением 27 В. Допустимое отклонение напряжения, включая амплитуду пульсаций, составляет ±10%, ток потребления — не более 10 мА при работе индикации. В качестве индикаторов наилучшим вариантом являются индикаторы ИВ-3, ИВ-6. При этом следует обеспечить напряжение накала в соответствии с паспортными данными индикатора. Возможно применение твердотельных светодиодных индикаторов типов АЛС-328, 329, 330 с буквенными индексами Б и Г. Выход на исполнительные органы — лампу фонаря или фотоувеличителя — производится через реле или оптронную развязку в зависимости от возможностей исполнителя. На рисунке показан вариант оптронной развязки для лампы фотоувеличителя (оптроны У7—У8 и симистор У9) и вариант релейной развязки лампы фонаря (канал 2, реле Р1). Клавиатура управления содержит 15 кнопок, например КМ-1, или аналогичных им, наборное поле от калькулятора и тумблер включения лампы увеличителя для перевода кадра. Питание схемы осуществляется от трансформатора с напряжением ~ 20 В при токе нагрузки до 30 мА или в бестрансформаторном варианте от сети ~ 220 В через конденсатор емкостью 0,47 ÷ 0,68 мкФ. При этом для стабилизации питания требуется включить стабилитрон КС527А параллельно конденсатору фильтра питания или два стабилитрона Д814Д — последовательно. Замена деталей: диоды V1—V4 — любой мостовой низковольтный выпрямитель на ток 50 мА, диоды V10—V13 — любого типа; резисторы типа МЛТ-0,125, кроме R2 — тип КИМ-0,125; R27 — МЛТ-0,5 и R26 — МЛТ-2.

С. СТАНИСЛАВСКИЙ



Портрет в темной тональности

ПОВТОРЕНИЕ ПРОЙДЕННОГО



На фотоснимках, выполненных в темной тональности, большую часть кадрового пространства занимают черные и приближающиеся к ним темно-серые тона, минимальную — яркие светлые детали, пятна, линии контура. К таким снимкам в первую очередь относятся ночные пейзажи и сюжеты с преобладанием темных поверхностей (например, стены зданий, различные фоны, водная гладь и т. д.). В технике темной тональности также могут быть выполнены натюрморты, анималистические сценки, портреты людей.

Техника исполнения портрета в темной тональности несколько проще, чем в светлой («СФ», 1988, № 5). Обязательным условием при выборе модели является лишь темный цвет волос и одежды. Чтобы притемнить их, применяют темные легкие драпирующие ткани или головные уборы. Большая часть лица и фигуры при этом должна находиться в тени, а детали, расположенные на темном фоне, совпадать с ним по светлоте.

Характерным освещением является контровое боковое (скользящее) или заднебоковое, создающее достаточный контраст между объектом съемки и окружающим пространством. Переднебоковое освещение применяется, если модель или окружающие ее предметы имеют малую отражающую способность. Передневерхнебоковое освещение в данном виде портретной съемки используют крайне редко. Контровой свет создает тонкие линии светового контура вокруг лица, волос, одежды, рук. Источник этого света устанавливают сзади, выше или ниже головы портретируемого. Необходимым условием получения соответствующего светотеневого рисунка является четко выраженная направленность основного светового потока. При естественном освещении его источником является солнце, а в помещении — фотолампа мощностью 300—500 Вт в софите, создающем узкий пучок света, который освещает только голову модели. При съемке используют отражающие прямой свет экраны, зеркала или один-единственный источник света, а для подсветки теней — обычное общее освещение. В некоторых случаях источником направленного света может служить и ИФО. Однако в любом случае освещение не должно подсвечивать фон.

В качестве фона при съемке в помещении используют часть стены (в этом случае общее освещение по сравнению с основным съемочным очень слабое); на улице можно использовать темный забор, стену здания, густой кустарник, которые при контровом свете удовлетворяют необходимым условиям. Для визуального отделения модели, одетой в темное, от темного фона, а также для передачи ее рельефности и объемности несколько высвечивают фон или направляют на модель сзади контровой свет; можно осуществить то и другое одновременно.

Экспозицию выбирают с таким расчетом, чтобы наиболее плотные участки негатива не оказались «забитыми» светом, то есть имели бы хорошо заметную проработку деталей, а детали изображения в тенях не были бы полностью утрачены, так как в противном случае снимок будет напоминать фотографику. Для того чтобы застраховаться от ошибок, делают 3—4 кадра с разной величиной экспозиции. Исходной считают экспозицию, определенную по яркости теневой части лица и уменьшенную на 1,5—2 экспозиционные ступени.

При съемке портрета используют объективы с $f'=80$ мм со светозащитными блендами, но без светофильтров. К негативным фотопленкам в данном случае особых требований не существует, так как высокая плотность позитива делает фотографическое зерно на изображении незаметным.

Пленки проявляют в выравнивающих, медленно работающих проявителях. Повышенный контраст негатива вызывает исчезновение деталей на светлых и темных участках изображения, что ухудшает его качество. При фотопечати глубокие тени (на негативе это прозрачные участки) передаются насыщенным черным тоном, но с сохранением рисунка и фактуры. Величина экспозиции при печати выбирается так, чтобы детали в тенях были едва различимы, а самые светлые участки имели бы максимальную белизну. Чтобы в изображении были четко выражены света, для обработки отпечатков используют обычный или контрастный позитивные проявители с большой кроющей способностью. Для получения насыщенной глубины и градации теневого ряда применяют контрастную или особоконтрастную фотобумагу.

Портрет темноволосого мужчины выполнен при искусственном освещении. Фотоаппарат — «Пентакон-сикс», объектив — МС «Биометар» 2,8/80, диафрагменное число — 4, пленка — «Фото-130». Рисующий свет создавался осветителем, имеющим узконаправленный световой поток (лампа 300 Вт). Подсветка осуществлялась общим верхним освещением. Для создания бликов на глазах использовалась установленная на полу лампа накаливания — 40 Вт. Экспозиция определялась по яркости лица модели (-1Ev).

А. БАКАНОВ

Литература:
Р. Рессинг. Увеличение фотоснимка.— М.: Мир, 1985.
Ф. Готлоп. Практика профессиональной фотографии.— М.: Планета, 1981.
Д. О. Стародуб. Азбука фотографии.— Киев: Техника, 1980.
А. Д. Курский. Работа фотографа в павильоне.— М.: Легкая индустрия, 1979.
«Советское фото», 1958, № 3, 8; 1976, № 4.

Разговор начистоту

Окончание. Начало см. на стр. 40

рийного выпуска планировалось с 1988 года (снят с производства); «Киев-18» — серийный выпуск намечался в 1986 году; «Киев-21» — в 1987 году; «Зенит-20» — в 1986 году. Производство «Зенита-супер А» было намечено на начало 1988 года!..

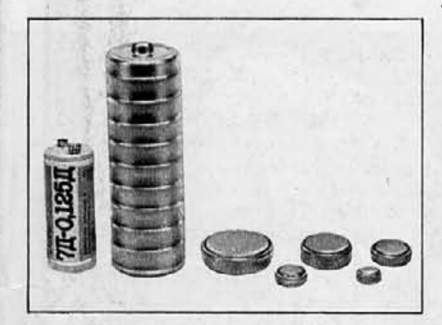
Качество — самый актуальный вопрос для фотолюбителей и профессионалов. В оценке качества фотоаппаратуры давно существует разрыв между теми, кто ее выпускает, и теми, кто ее эксплуатирует.

Понижение качества произошло тогда, когда к фотоаппаратуре стали относиться как к товарам культурно-бытового назначения, забыв о том, что камера — сложный оптико-механический прибор, предназначенный для реализации творческих задач фотографа. Качество фотоаппаратов определяется многими факторами: уровнем культуры производства, высоким технологическим уровнем, возможностью применения самых современных материалов.

Создается впечатление, что промышленность и торговля решают свои ведомственные задачи в отрыве от ежедневных забот фотографов. Потребителю безразлично, по каким именно причинам скуден ассортимент фототехники на прилавках магазинов. И какая ему разница, что торговля не смогла закупить у промышленности фототовары в необходимых объемах или, наоборот, промышленность не имеет возможности удовлетворить спрос торговли. Как много фотопринадлежностей не хватает сегодня нашим фотографам — синхронизаторы, флашметры, проявочные машины, среднеформатные фотоувеличители, предметы экипировки... Многие изделия фототехники выпускаются заводами-изготовителями самых разных министерств и ведомств, включая предприятия местной промышленности. Настала, видимо, пора создать единый постоянно действующий координационный центр, который бы объединил усилия и возможности этих предприятий. Сейчас в стране создаются кооперативы и объединения, которые готовы выпускать фотопринадлежности. Первые из них — подмосковный кооператив «Фотоприбор», пермское Молодежно-творческое объединение. Заводы, отрасли могут передать часть своей «мелочевки» таким кооперативам, содействовать созданию новых кооперативов и объединений.

Словом, нерешенных проблем, стоящих сегодня перед нашей фотопромышленностью и торговыми организациями,— чрезвычайно много и, судя по выступлениям участников встречи, решение этих проблем потребует серьезных усилий. Но решать надо и в самые короткие сроки. Редакция надеется, что откровенный обмен мнениями, нелицеприятная критика и конструктивные предложения, прозвучавшие на «четверге» «СФ», будут способствовать коренному улучшению дела в духе нынешней перестройки.

Аккумуляторы для фототехники





РАЗРЯДНЫЕ КРИВЫЕ АККУМУЛЯТОРА Д-0,125Д

Герметичные никель-кадмиевые щелочные дисковые аккумуляторы и батареи — источники тока, которые могут использоваться во многих электронных или электромеханических устройствах: измерительных и испытательных приборах, фотоаппаратуре, импульсных фотоосветителях, медицинских приборах и оборудовании, моторных приводах, калькуляторах, портативных фонарях и т. д.

Ленинградское объединение «Источник» выпускает следующую номенклатуру герметичных никель-кадмиевых аккумуляторов и батарей.

Дисковые аккумуляторы (см. фото) состоят из двух или нескольких электродов, собираемых в сосуде, имеющем форму неглубокого металлического цилиндра. Положительный и отрицательный электроды представляют собой брикеты активной массы соответствующего состава, запрессованные в тонкую металлическую сетку. Электроды отделены тканевым сепаратором, а от корпуса — изоляционной прокладкой.

Дисковые аккумуляторы имеют ряд преимуществ: широкий температурный диапазон эксплуатации — от —20 до +50°С; отсутствие вредных выделений; работоспособность в любом положении; механическая прочность; сравнительно малая величина саморазряда.

Дисковые аккумуляторы заряжают при температуре окружающей среды 25±±10°С постоянным током, численно равным 0,1 номинальной емкости ($0{,}1C_H$) в течение 15 часов. Максимальное зарядное напряжение аккумулятора зависит от его типа, температуры при зарядке, длительности предварительной эксплуатации и составляет в среднем 0,48÷1,52 В.

Увеличение зарядного тока сверх рекомендованного значения приводит к выходу аккумуляторов из строя — деформации или разрыву корпуса вследствие интенсивного газовыделения. Заряд аккумуляторов током ниже рекомендованного при сохранении сообщаемого количества электричества (зарядной емкости) снижает уровень заряженности электродов и уменьшает отдаваемую емкость.

Среднее разрядное напряжение при рекомендуемом токе разряда составляет 1,20÷1,24 В. Разряд аккумуляторов током, большим рекомендованного, снижает емкость, отдаваемую аккумулятором при разряде до напряжения 1 В, но не влияет на работоспособность аккумулятора, если разрядное напряжение не будет ниже допустимого. Типичные разрядные кривые (см. рисунок) показаны на примере аккумулятора Д-0,125Д. Для аккумуляторов с индексом «С» (Д-0,55С) эта зависимость сдвигается в область больших токов (до $1C_H$). Все типы аккумуляторов выдерживают максимально допустимый ток разряда до $4C_H$. На базе дисковых аккумуляторов можно комплектовать батареи с номинальным напряжением 1,2n где n — число аккумуляторов в батарее (как правило, не более десяти).

В объединении «Источник» постоянно ведутся работы, направленные на повышение энергетических характеристик и срока службы дисковых аккумуляторов. Заблаговременно поданные организациями заявки на поставки герметичных дисковых аккумуляторов и батарей помогут своевременно выполнить заказ. Если вы намереваетесь использовать дисковые аккумуляторы впервые, желательно указать область применения, нагрузки, требуемую емкость, температурный диапазон эксплуатации и т. д.

Разрешение на применение аккумуляторов оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 2.124-85 «Порядок применения покупных изделий».

Заказы направляйте по адресу: ЛНПО «Источник»: 197137, Ленинград, ул. профессора Попова, 38.

Розничную продажу аккумуляторов производит фирменный магазин объединения: 197101, Ленинград, Кировский проспект, 26/28.

А. АНИСИМОВ

Типы аккумуляторов и батарей	Габариты (Ø/h), мм	Номинальная емкость, мА·ч	Номинальное напряжение, В	Рекомендуемый ток разряда, мА
Д-0,03Д	11,6/5,5	30	1,2	3
Д-0,06	15,7/6,4	60	1,2	12
Д-0,125Д	20/6,6	125	1,2	12,5
Д-0,26Д*	25,2/9,3	260	1,2	26,0
Д-0,26С	25,2/9,3	260	1,2	52,0
Д-0,55Д*	34,6/9,8	550	1,2	55,0
Д-0,55С	34/9,8	550	1,2	110,0
7Д-0,125Д	—	125	8,4	12,5
7Д-0,26С	—	260	8,4	52,0
10Д-0,26С	—	260	12,0	52,0
10Д-0,55С	—	550	12,0	110,0
10Д-0,55С—1	—	550	12,0	110,0

* Осуществляется подготовка к выпуску.

Мини-советы

● При обработке пленки в двухъярусном бачке НПО «Пластик» с применением реверсивного механического привода наружный конец пленки необходимо стопорить. Для этого используется вырезанный из крышки аэрозольного баллона прямоугольный кусочек пластика размером 25×35 мм, согнутый пополам.

● Если на крышку объектива (или бленды) надеть резиновое кольцо, то снимать ее становится проще, особенно на морозе.

Н. МЫЛЬНИКОВ

Усиление черно-белого негатива

Исправить недопроявленный негатив можно повторным проявлением. Но прежде его тщательно промывают, очищая от остатков фиксажной соли. Затем мокрым опускают в хромовый усилитель, положительной особенностью которого является равномерность действия и малоувеличивающаяся зернистость. Варьируя концентрацию усилителя, можно изменить степень усиления негатива, а подбирая состав проявителя для повторного проявления, изменить контраст и зерно изображения.

Операции усиления и проявления проводят при рассеянном дневном свете. Раствор усилителя непрерывно перемешивают. Если ранее при обработке был применен дубящий фиксаж или негатив уже усиливался каким-то другим методом, эффекта усиления по данному способу может и не произойти. После промежуточной промывки (до полного удаления из фотобачка воды, окрашенной в желтый цвет) проводят повторное проявление в любом мелкозернистом проявителе. В случае применения нормально работающего метол-гидрохинонового проявителя изображение на негативе имеет большой контраст и увеличенное зерно. После проявления негатив без фиксирования окончательно промывают. При недостаточном усилении процесс повторяют. Время усиления и проявления устанавливают визуально.

Состав хромового усилителя

Часть А:
Вода . . . . . . 100 мл
Двухромовокислый калий . . . . . . 5 г
Часть Б:
Вода . . . . . . 100 мл
Соляная кислота конц. . . . . . . 10 мл

Части А и Б сливают непосредственно перед использованием. Чем меньше соляной кислоты, тем сильнее степень усиления негатива; чем больше — тем слабее усиление. Для энергичного усиления берут 180 мл воды, 30 мл части А и 10 мл части Б; для среднего — 180 мл воды, по 30 мл частей А и Б; для слабого — 180 мл воды, 30 мл части А и 60 мл части Б.

Лауреаты «Цейс-Практики»



INTERNATIONALER
ZEISS-PRAKTICA
FOTOWETTBEWERB

В № 3 «Советского фото» мы сообщили об итогах международного фотоконкурса «Цейс-Практика», проходившего в ГДР и собравшего работы фотомастеров из социалистических стран Европы.
В этом номере журнала вниманию читателей предлагаются снимки, удостоенные призов конкурса.



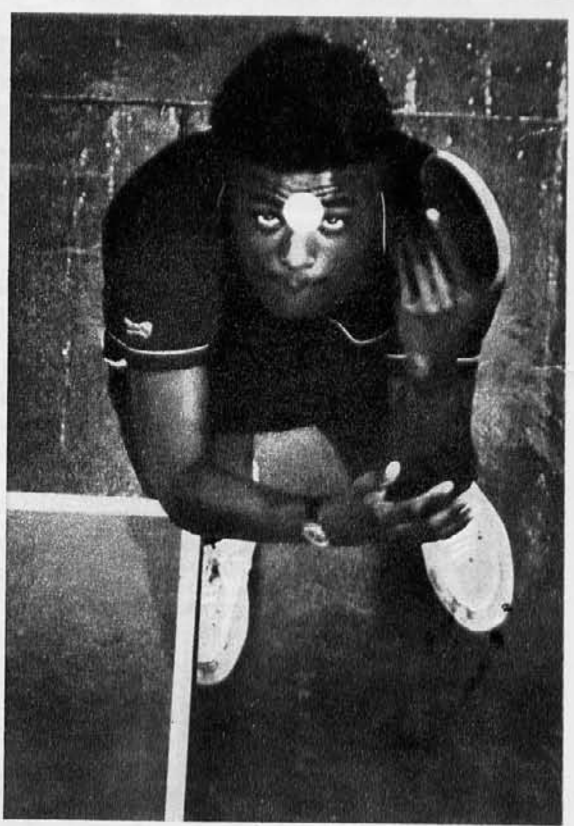

Т. КЛЕБЕР
(ГДР)
У ПРИЧАЛА



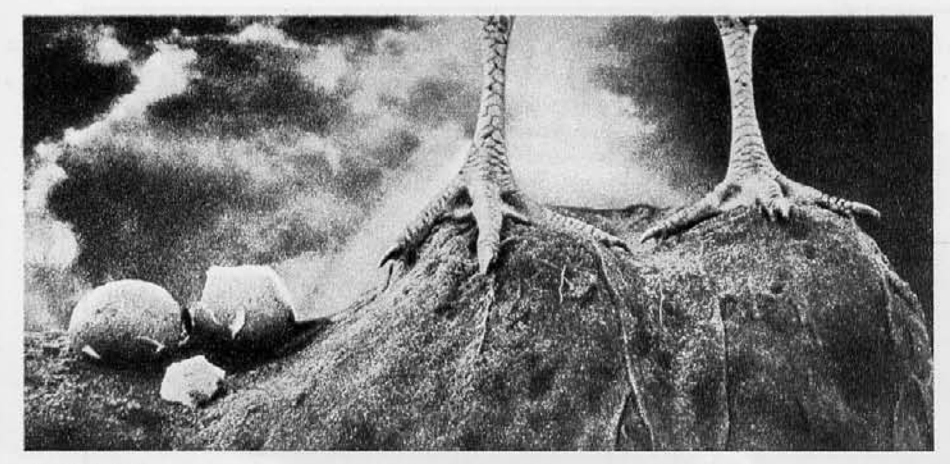
А. ПТИЦЫН
(СССР)
НЕЙРОХИРУРГ



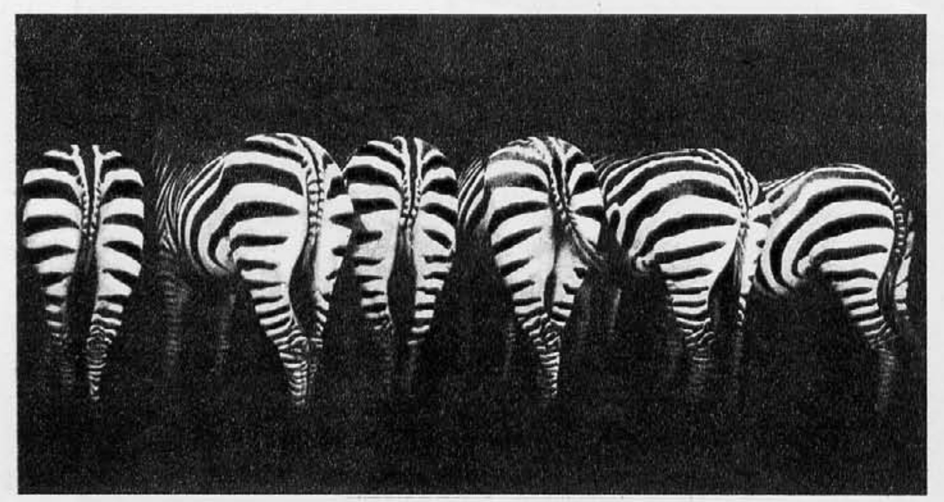
М. ХРИСТЕВ
(НРБ)
НАСТРОЕНИЕ



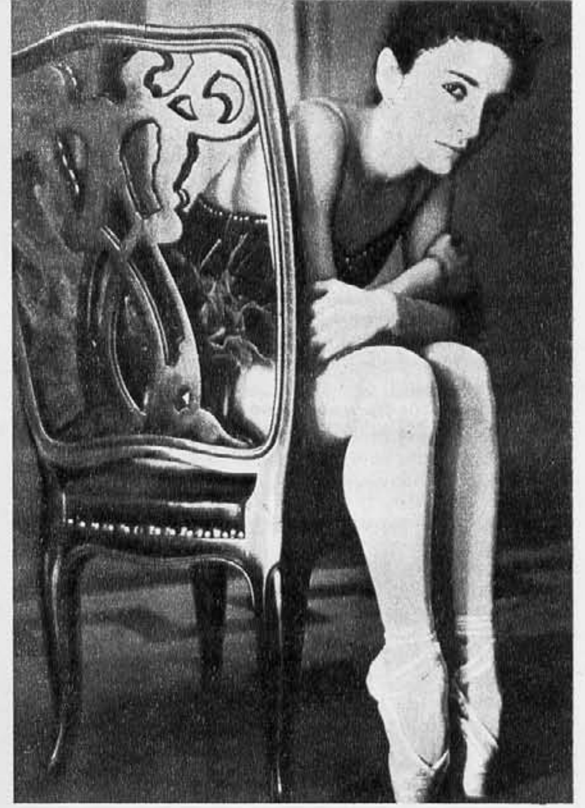
Т. МАКЕЕВА
(СССР)
ПОДАЧА



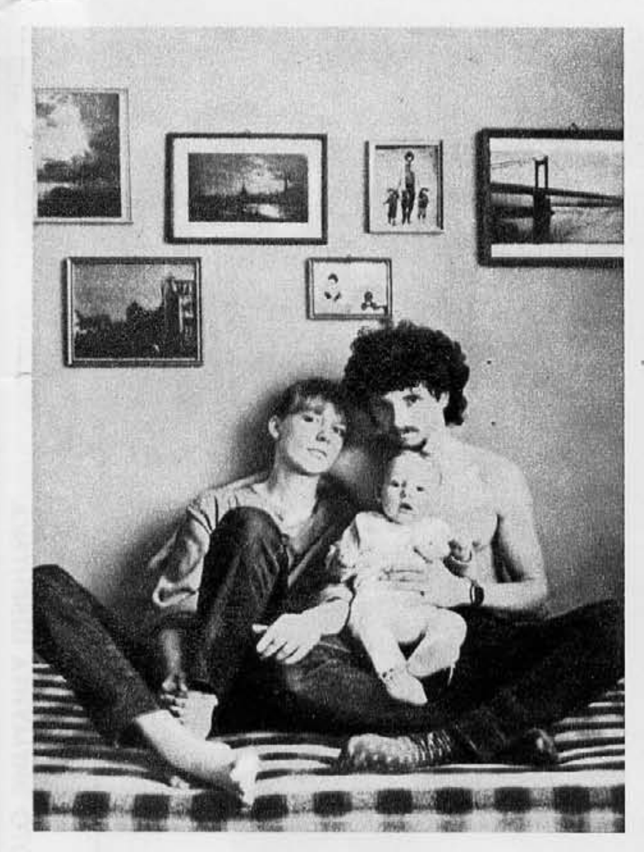
А. ОЛИЧВИЕР
(ПНР)
ВЫЛУПИЛСЯ



Х. ДИТМАН
(ГДР)
ЗЕБРЫ



Д. ЛАЗАР
(СРР)
ПАУЗА



Д. ХАНУС
(ГДР)
СТУДЕНЧЕСКАЯ СЕМЬЯ



М. ХРИСТЕВ
ЖУРЧАЩАЯ МЕЛОДИЯ

Вдохновляет жизнь

В 1969 году состоялась первая выставка фотографий Зигмунта Швентека. В 1972 году он стал членом творческой группы фотолюбителей при Варшавском фотографическом обществе. А в 1976 году Швентек был принят в Союз польских фотохудожников. Беседует с ним польская журналистка Анна Редван.

— Вы как-то сказали, что останетесь верным черно-белой фотографии...

— Несмотря на то, что художники утверждают, что настоящего черного и белого цветов в природе нет, я считаю их самыми прекрасными и самыми благородными цветами. И хотя они не передают истинных красок окружающего мира, но позволяют автору черно-белой фотографии становиться сотворцом этой действительности, интерпретировать цвет, а не слепо следовать за ним. Очень плохо, когда цвет доминирует над содержанием. Рецензенты выставок утверждают, что мои фотографии — слишком грустные. Я же считаю, что черно-белые тона не имеют ничего общего с грустью, печалью.

— Вы относитесь к фотографии как к профессии или художественному творчеству?

— В первую очередь как к хобби. Но, одновременно, фотография — профессия, которая в настоящее время приносит мне заработок.

— Какие темы вы предпочитаете?

— Я люблю делать снимки, в которых могу передать свое видение действительности. Даже когда я снимаю документальные сюжеты, то стараюсь показать объекты иначе, чем они выглядят в действительности. Когда-то, к десятилетию восстановления Королевского замка в Варшаве, делал документальные снимки. Хотя в архиве было много фотографий на эту тему, из моих выбрали 120 снимков. Просто я старался творчески интерпретировать известные всем архитектурные мотивы.

...Я — просто фотограф. Надо не только видеть действительность, но и понимать ее, поскольку фотография — отражение действительности. Знание мира иногда ограничивает возможности фотографа, однако, с другой стороны, и незнание не помогает.

— Бывает ли так, что вы придумываете себе фотографию, а потом ищете подобное в действительности?

— Однажды задумал цикл фотографий, который назвал «Память — преходящее», который потом, в 1975 году, получил золотую медаль на люблинском конкурсе и стал моей своеобразной визитной карточкой. Я взял фотографию моего умершего деда — траурный портрет. На следующих снимках цикла голова сфотографированного как бы стиралась, а в последнем кадре была абсолютно черной. Это и есть сознательное конструирование темы.

— Ваши творческие планы на ближайшее будущее?

— В данное время я работаю над подборкой из сорока фотографий под названием «Ох, как красочно», из которых собираюсь сделать небольшую выставку.

— Значит — все-таки цветная фотография?

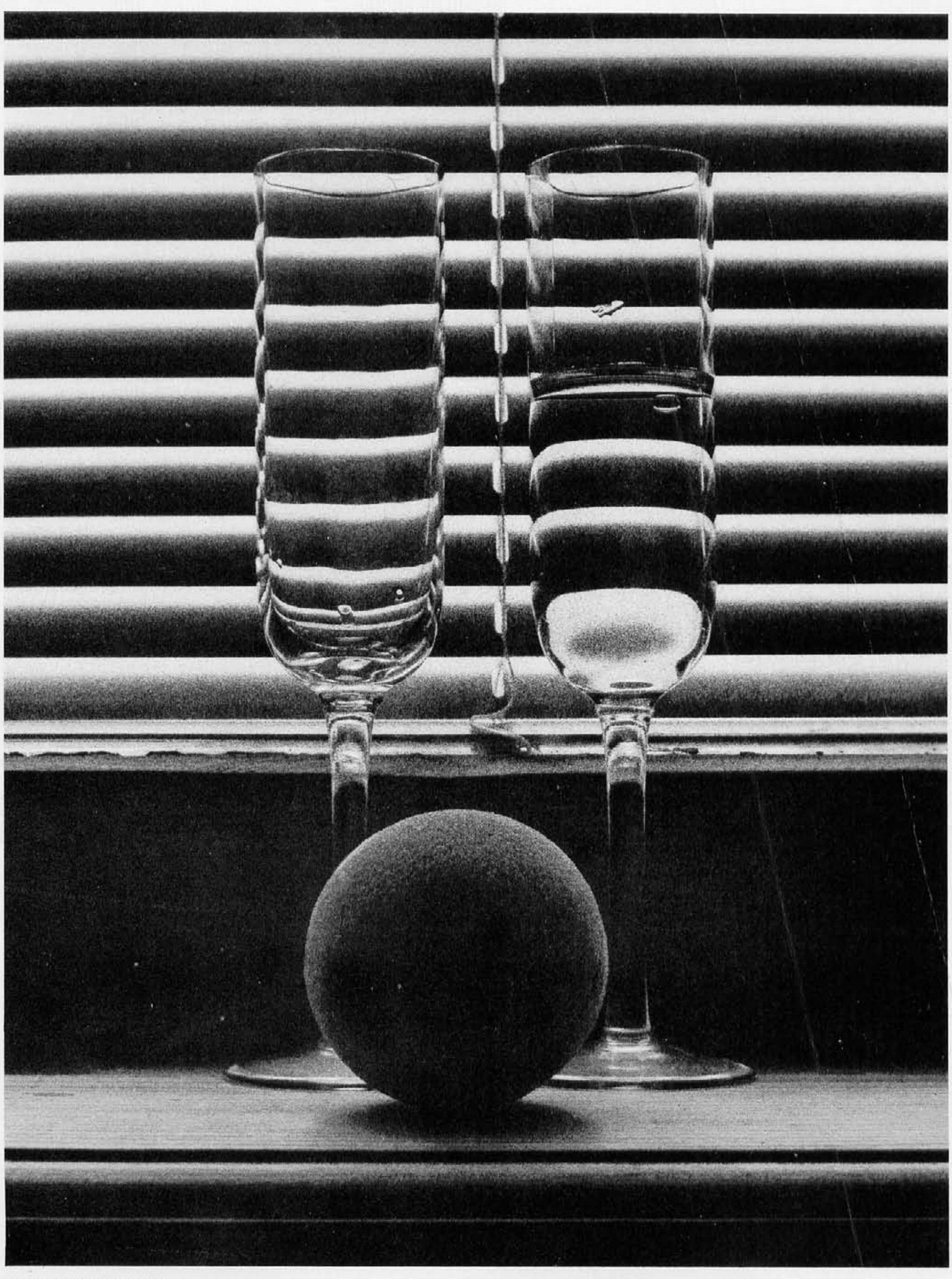
— Да. Мне очень нравится творчество «цветников» Эрнста Хааса, Рене Гросбля, а также Вадима Гиппенрейтера, о фотографиях которого я писал недавно, рецензируя его альбом «Мелодии русского леса». Считаю, что цветная фотография должна быть именно такой, как помещенные в нем снимки.







ФОТО ЗИГМУНТА ШВЕНТЕКА



КШИШТОФ КУЧИНЬСКИЙ
(ПНР)
КОМПОЗИЦИЯ



Цена 70 коп
Индекс 70869